MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI

OVIDIU DRIMBA CRISTINA IONESCU GHEORGHE LĂZĂRESCU
VIOREL ALECU

Coordonator : OVIDIU DRIMBA

LITERATURA UNIVERSALĂ

MANUAL PENTRU CLASELE A XI-a ȘI A XII-a
(Școli normale, licee și clase cu profil umanist)

SLC

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, R.A., — BUCUREȘTI

Referenți :

Constanța Bărboi, prof. dr. — București
Titus Moraru, prof. dr. — Cluj-Napoca
Lactanțiu Dantiș, prof. — București

Profesorii de la catedrele de limba română și limbi moderne de la liceele cu profil umanist — Craiova și Timișoara.

ISBN 973-30-3157-7

Redactor : prof. **Ion Irimia**
Tehnoredactor : **Mircea Lăța**
Coperta : **Vladimir Baranovski**

OBIECTUL ȘI IMPORTANȚA LITERATURII UNIVERSALE

I

Literatura universală *studiază valorile majore comune ale popoarelor în domeniul artei cuvântului.* Obiectul *ei îl formează acele creații literare care, „reprezentând cu mare forță și claritate timpul și locul lor, au izbutit să-și prelungească însemnătatea dincolo de acestea și, după proba repetată a secolelor sau deceniilor, să se mențină în conștiința de cultură a oamenilor de azi" (Tudor Vianu).*

După Goethe, literatura universală, mijlocind între literaturile naționale, realizează schimbul dintre bunurile lor literare de valoare excepțională, determinând o mai bună cunoaștere, apreciere și apropiere între popoare. Conținutul ei se formează, printr-un proces selectiv, din fondul operelor literare de valoare al literaturilor naționale. Toate popoarele, în perioada de mare forță creatoare, au dat literaturii universale opere cu un conținut uman adânc, prin care surprind cu forță artistică lumea contemporană și aspirațiile ei de progres.

Conceptul de literatură universală a fost formulat și valorificat de Goethe în 1827:

„Mă conving din ce în ce mai mult că poezia e un bun al întregii omeniri și că ea se manifestă pretutindeni și în toate timpurile, în sute și sute de oameni; cu singura deosebire că unul știe s-o facă mai bine decât celălalt și se menține mai îndelungat deasupra apei decât altul [...]. Se înțelege însă că, dacă noi germanii nu privim și dincolo de țărmul strâmt al hotarelor noastre, nimic nu e mai ușor decât să cădem și noi în această înfumurare pedantă. Iată de ce îmi place să privesc și ceea ce se întâmplă la alte națiuni și să sfătuiesc pe fiecare să facă la fel ca mine. Literatura națională nu vrea să zică prea mult în zilele noastre. Se vestește epoca literaturii universale și fiecare trebuie să contribuie pentru ca epoca aceasta să se instaureze cât mai curând".

În înțelesul pe care îl dă Goethe acestei discipline, de „spațiu spiritual" în care are loc un dialog între națiuni, „o dăruire și primire reciprocă a unor bunuri ale minții", literatura universală a apărut în același timp cu constituirea națiunilor moderne.

Dar relațiile culturale dintre diverse popoare și literaturi, cum ar fi legăturile latino-eline, cele dintre culturile antice, dintre cultura apuseană și cea răsăriteană, literatura Renașterii, a clasicismului și iluminismului, confirmă prezența unui început de literatură universală înainte de secolul al XIX-lea.

Criteriile de apreciere a valorii universale *a creațiilor literare presupun, în primul rând, valorificarea și depășirea* literaturilor particulare, naționale. *Literatura universală preia rezultatele cercetării literaturilor naționale și le urmărește pe un plan de ierarhizare superior, în context universal, unde capătă accente puternice, durabile. În acest nou plan valoric, specificul național nu dispare.*

Divina comedie este o creație universală și fiindcă regăsim în conținutul ei, transfigurate artistic, aspectele proprii ale vieții sociale și politice ale Italiei în perioada de la evul mediu la Renaștere.

Dar, în ceea ce este propriu unui popor, în specificul lui, exprimat artistic în opera literară, trebuie să regăsim inclus și generalul. Amintiri din copilărie de Ion Creangă, dincolo de documentul artistic al satului răzășesc din preajma Unirii, este și un roman al copilăriei. Marele scriitor român, ridicat din popor, scriind despre popor, pătrunde astfel în universalitate, la nivelul marii arte.

Valoarea conținutului — tematica abordată — constituie încă un criteriu de promovare a unei opere în universalitate. Cu cât tema unei opere este mai generală (natura, iubirea, moartea, viața, lupta pentru libertate socială), cu cât ideile sau sentimentele au o sferă mai largă, cu atât accesul la universalitate al creației literare este mai mare.

Unitatea dintre fond și formă impune și realizarea artistică desăvârșită, măiestria stilului și a limbii, ca o altă condiție esențială în promovarea unei opere în context universal. Iată pentru ce Luceafărul de Mihai Eminescu, prin tema majoră, condiția omului de geniu, prin bogatele sensuri filozofice și mitologice și prin înalta concentrare a expresiei artistice, este o creație de valoare universală.

Privind diferitele literaturi naționale, reținem prezența unor curente comune: clasicismul, iluminismul, romantismul, realismul etc. Marile curente literare au avut o desfășurare universală. Cunoașterea acestor curente impune urmărirea lor de la o țară la alta, stabilirea notelor comune și a formelor artistice specifice prin care capătă valoare universală.

O creație literară, un fenomen, o mișcare literară devin universale și în măsura în care exercită influențe asupra altor literaturi, reprezentând, dar și depășind contextul național. Personalități artistice puternice, ca: W. Shakespeare, V. Hugo, H. de Balzac, deschid drumuri largi în dezvoltarea celorlalte literaturi. De asemenea, opere, curente literare, motive, teme, formule artistice se difuzează în universalitate, rămânând, de-a lungul anilor, din antichitate până în prezent.

Studiul literaturii universale lărgește orizontul de cultură generală, formează și maturizează simțul estetic, sporește puterea de selectare și ierarhizare a operelor valoroase, dezvoltă spiritul critic. Literatura română dobândește dimensiuni și relief nou privită în corelație cu literatura universală, cu momentele dezvoltării ei. În receptarea fenomenului literar, studiul literaturii universale imprimă viziune largă, perspectivă, putere de asociere, discernământ, profunzime, facilitând înțelegerea mesajului larg umanist al creațiilor literare majore. Cunoașterea literaturii universale subliniază conștiința unității de cultură, în diversitate, a lumii și voința comună a popoarelor de a conlucra permanent la sporirea valorilor comune ale umanității.

LITERATURA POPOARELOR ORIENTALE

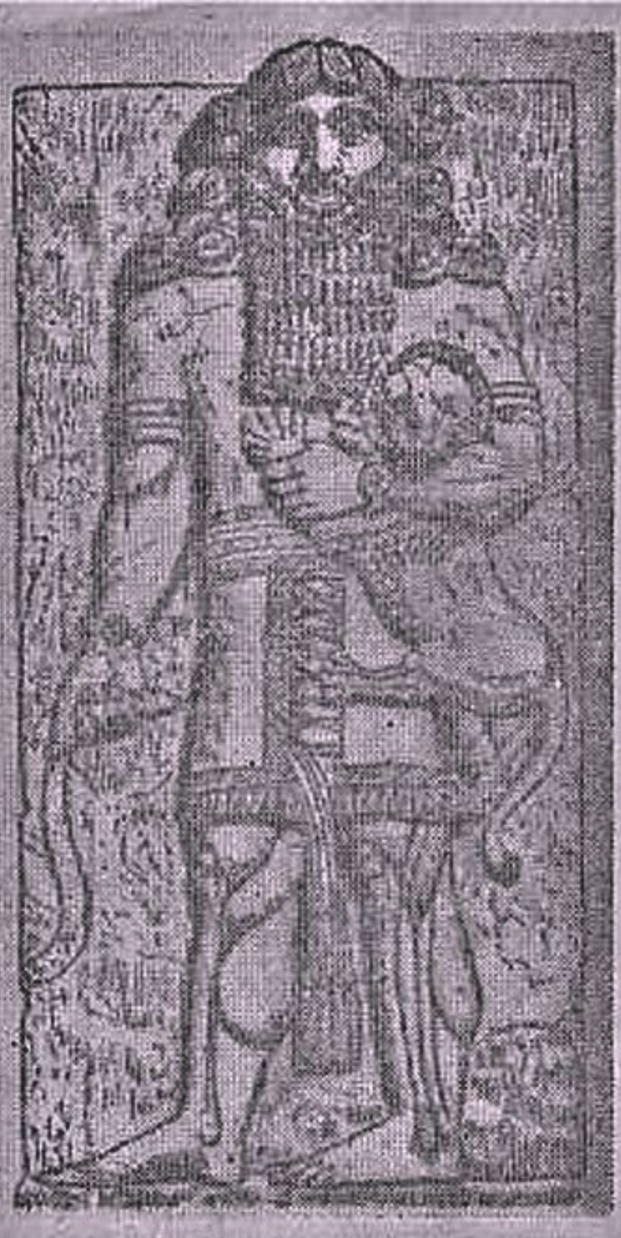
Vom examina foarte pe scurt principalele momente ale literaturilor mari orientale din antichitate. Dar vom include aici în continuare și momentele literare ulterioare, aparținând deci perioadei feudale (perioadă, evident, deosebită mult de cea a evului mediu european), pentru a nu mai reveni — când vom ajunge la secțiunea rezervată literaturii medievale — la țările Orientului.

Sargon din Accad (sculptură asiro-babiloniană în bronz)

Literatura sumero-babiloniană. Prezența sumerienilor este atestată în sudul Mesopotamiei încă din al V-lea mileniu, iar apariția aici a babilonienilor și asirienilor — la începutul mileniului al III-lea. S-au găsit sute de mii de tăbliță de lut, cu scriere cuneiformă, însumând o foarte bogată literatură. Aceasta poate fi grupată în trei categorii : literatură religioasă, scrieri filozofico-morale, eposuri. Dintre acestea, mai importantă este *Epopeea lui Ghilgameș*, transmisă fragmentar în mai multe versiuni redactate în diferite limbi din Asia Mică, a căror vechime se situează la începutul mileniului al III-lea.

Poemul are doi eroi principali, Ghilgameș și Enkidu, care, legați prin jurământ de prietenie, pornesc împreună să săvârșească fapte vitejești. După moartea lui Enkidu, indureratul său prieten rămâne neconsolat :

„Șase zile și șapte nopți l-am plâns,
până ce l-au năpădit viermii.
Atunci m-a cuprins teama de moarte și am rătăcit prin pustiu.
Gândul la prietenul meu mă urmărește.
Pe drumuri depărtate, rătăcesc prin pustiu,
pe căi depărtate, rătăcesc prin pustiu !



Ghilgameș

Cum aș putea să tac, cum aș putea să păstrez tăcerea,
când prietenul pe care-l iubeam a ajuns pulbere?
Oare n-am să ajung și eu ca el?
Nu mă voi culca, oare, pentru a nu mă mai scula niciodată?"

Apoi Ghilgameș face o lungă călătorie plină de peripeții pentru a încerca să-l readucă la viață pe Enkidu și pentru a afla tainele „lumii de dincolo". Astfel dintr-un poem eroic, *Epopeea lui Ghilgameș* se transformă într-un poem al prieteniei pline de devotament și un poem al neliniștii întrebărilor despre „viața de după moarte".

Temă

Cum exprimă mijloacele artistice din fragmentul de mai sus durerea lui Ghilgameș la pierderea prietenului său, Enkidu? Urmăriți amploarea frazei, a repetițiilor și a propozițiilor interogative și exclamative.

Literatura egipteană s-a bucurat de un prestigiu imens în antichitate, ca, de altfel, și mai târziu. Această literatură (a cărei vechime urcă până aproape de anul 3000 î.d.Cr.) cuprinde o mare varietate de producții, care, într-o formă de reală valoare artistică, reflectă realități istorice, concepții și stări de spirit din diferite perioade ale istoriei egiptene vechi. Dintre aceste producții literare, cea mai mare valoare artistică o au imnurile și povestirile.

Imnurile egiptene (în majoritate adresate zeului Soarelui, apoi altor divinități, precum și Nilului) exprimă cu mult elan un sentiment sincer, într-o formă ornamentală cu metafore, aliterații, comparații. La început, imnurile cuprindeau numeroase aluzii la legendele despre viața zeilor și facerea lumii, apoi își va face mai mult loc sentimentul de venerație a naturii.

În cele din urmă, vor pătrunde aici imagini din viața de fiecare zi.

Celebru este *Imnul lui Ekhnaton* (sec. al XIV-lea î.d.Cr.), compus de Amenofis al IV-lea, faraonul care a încercat să facă o reformă urmărind să limiteze puterea clerului. În acest imn, Soarele devine zeul iubirii dintre oameni și popoare, al binefacerii, al fertilității și al păcii. Această capodoperă a antichității aduce imagini vii din realitate, o dragoste de natură, precum și firescul limbii vorbite în viața de toate zilele, ca în aceste versuri:

„Când Îți trimiți razele tale, tot pământul se bucură:
Oamenii se deșteaptă, odihniți, și se scoală,

Își spală brațele, își îmbracă vestmintele,
Și brațele lor se înalță să slăvească răsărirea ta...
...Corăbiile alunecă de-a lungul râurilor.
Drumurile țării prind viață când tu te arăți,
Peștii apelor saltă deasupra apei în fața ta,
Razele tale pătrund ascunzișurile verzi ale mării..."

Povestirile egiptene — primele opere de proză narativă cultă din literatura universală — realizează un cadru de viață, situații și personaje cu atâta exactitate, încât reconstituie cel mai viu, mai colorat și mai complet tablou al vechii societăți egiptene, cu viața, oamenii și moravurile lor. Dintre aceste povestiri, în număr de aproximativ 20, foarte variate ca subiect, temă și stil (datând din mileniul al II-lea i.d.Cr.), cea mai importantă este *Povestea celor doi frați*, cu un realist și sugestiv tablou al vieții și ocupațiilor obișnuite ale țăranului.

Literatura ebraică antică este cuprinsă, aproape în întregime, în *Vechiul Testament*, care însumează scrieri de un caracter foarte variat și datând din epoci foarte diferite.

Regina Nofretari (detaliu dintr-un basorelief egiptean)

Tutankhamon (sculptură egipteană)

Dintre scrierile care au un caracter pur literar, mai importante sunt povestirile, operele lirice și *Cărțile profeților*.

Epica ebraică a fost scrisă în majoritate sub influența literaturii babiloniene. Dar, indiferent de influențe, aceste povestiri au varietate în temă și atmosferă. Epicul cu caracter realist (povestea lui Iosif) stă ală

turi de aventura fantastică (din *Cartea lui Iosua*); fanatismul și setea de răzbunare *(Cartea Esterei)*, alături de tonul elegiac (din *Cartea lui Tobit)*; grațiosul (din *Cartea Rut*), alături de umorul ușor picant (din *Istoria Susanei*). Caracterul emotiv al subiectelor, succesiunea incidentelor, bogăția sufletească a personajelor și înclinația povestitorului anonim spre notația psihologică conferă acestor povestiri o importanță deosebită în cadrul literaturii antice.

Cei 151 de *Psalmi* (Cântece de laudă), din care se pare că o parte îl au ca autor pe regele David, restul fiind opera mai multor poeți anonimi, au un caracter foarte variat, ca temă și ca stil : imnuri, elegii, ode, cântece patriotice, cântece de nuntă, de înmormântare etc. *Psalmii* sunt adevărate culmi de lirism, de o rară intensitate de sentiment, cu metafore foarte plastice, sugestive, pitorești sau suave.

Cântarea cântărilor, împărțită în opt capitole, este un poem de dragoste (redactat în forma sa definitivă în ultimele secole ale erei vechi) în care tensiunea înaltă a sentimentului se exprimă fie direct, fie prin intermediul comparațiilor și metaforelor, care aduc un puternic parfum de exotism :

„Fruntea lui este scut de aur, iară pletele-i stufoase ca finicul, negre sunt cum este corbul.
Ochii lui sunt ca acele porumbițe albe ca scăldate în lapte, poposind lângă limpede izvor.
Obrajii lui sunt ca răzoare de trandafiri balsamici, stoguri miresmate, iar buzele lui roșii au respirarea dulce a mirului de smirnă.
Ca pârghii de aur îi sunt brațele, cu pietre nestemate împodobite ; pieptul lui e ca sculptat în fildeș, cu ușoare vine albastre de safir".

Temă

În ce creație din literatura română găsiți un portret realizat printr-o succesiune de metafore asemănătoare comparațiilor de mai sus ?

Cărțile profeților (scrise de diferiți autori între secolele al VIII-lea și al II-lea î.d.Cr.) impresionează prin accentele vibrante de revoltă împotriva nedreptății, asupririi, lăcomiei și luxului celor bogați, revolta mergând până la o violentă amenințare. Când iau apărarea celor săraci și oprimați, tonul acestor scrieri devine cald, generos, plin de umanitate, dar și de revoltă și de amenințare împotriva celor ce asupresc pe cei săraci.

Cărțile profeților, ridicându-se prin elocința lor la înalte culmi de proză literară, reprezintă un sector foarte original și cu totul inedit pentru acele timpuri.

Literatura indiană și-a adus contribuția la tezaurul literaturii universale în primul rând prin cele peste o mie de imnuri care alcătuiesc opera intitulată *Rig-Veda* (imnuri adresate soarelui, lunii, stelelor, vântului, ploii, focului, aurorei, pământului etc.). Acest caracter de adorare a elementelor naturii dovedește vechimea lor, precum și fondul lor popular, prelucrat apoi de casta sacerdotală. Iată, ca de exemplu, începutul *Imnului creațiunii*, de care și-a amintit Eminescu în *Scrisoarea I* :

„Atunci nici Neființă n-a fost, și nici Ființă.
Căci nu era nici spațiu, nici cer, și nici stihie.

Avea stăpân și margini pe-atuncea Universul ?
Avea adânci prăpăstii ? Dar mare ? Nu se știe.

N-a fost nici Nemurire, nici Moartea nu-ncepuse.
Nu se născuse noaptea, căci nu fusese zi.
Nici vânt n-a fost să bată acele începuturi ;
Însă Ceva în lume — Unicul — se ivi".

Pe lângă imnurile cu caracter filozofic și cosmogonic, sunt și imnuri pentru ceremonii matrimoniale, pentru funeralii etc.

Dar capodoperele vechii literaturi indiene sunt cele două mari epopei *Mahābhārata* și *Rāmāyana*.

Mahābhārata (socotită cea mai mare operă de imaginație a Asiei, elaborată, se pare, între sec. al V-lea î.d.Cr. și sec. al V-lea d.Cr.) este o operă de dimensiuni neobișnuite : de cincisprezece ori mai voluminoasă decât *Iliada*. Numai un sfert însă interesează literatura, restul cuprinzând adaosuri de felurite alte texte. Subiectul îl formează povestirea luptelor dintre cele două neamuri ariene, în final făcându-se un elocvent apel la împăcarea neamurilor învrăjbite și la lupta comună împotriva răului. Opera (cuprinzând nenumărate și variate episoade) abundă în scene epice de o incomparabilă grandoare, în scene de o emoțională umanitate și în descrieri de natură de un colorit extraordinar.

Rāmāyana (care, spre deosebire de *Mahābhārata*, este mult mai scurtă), atribuită lui Valmiki, este povestea prințului Rama, persecutat de mama sa vitregă și silit să se refugieze în codri împreună cu soția sa, Sita, răpită într-o zi de un rege vecin și salvată prin luptă de Rama. Această epopee are o acțiune mai unitară și mai simplă, multe elemente de feerie și de basm, mai multă finețe și rafinament. Ambele epopei sunt pătrunse de un spirit de umanitate, de eroism și de justiție.

Cel mai mare poet al Indiei din toate timpurile a fost Kālidāsa (sfârșitul sec. al IV-lea — începutul sec. al V-lea d.Cr.). Dintre operele sale epice, lirice și dramatice, celebră în toată lumea a devenit drama *Śakuntalā* (mult admirată de Schiller și Goethe, frumos tradusă de G. Coșbuc). Povestea de dragoste și de devotament a fiicei adoptive a unui pustnic, respinsă de iubitul ei, regele Dușanta, pentru că își pierduse inelul de logodnă, până când îi aduce dovada devotamentului ei, este emoționantă prin duioșia sentimentelor, prin delicatul simț al naturii și prin atmosfera de lirism gingaș care învăluie întreaga operă, poate cea mai valoroasă piesă apărută în literatura universală în acea epocă.

O altă capodoperă a literaturii indiene este culegerea de povestiri cu caracter didactic *Panciatantra*, elaborată în forma actuală la începutul erei noastre. Această operă a exercitat o influență considerabilă asupra fabulisticii orientale și — începând din evul mediu — și asupra fabulisticii populare sau culte europene, prin intermediul unor versiuni persane și, de aici, arabe.

Panciatantra denunță aspru nedreptatea, abuzurile, luxul, avariția, răutatea, egoismul și chiar regalitatea.

Literatura chineză are la bază o operă de cea mai mare importanță, *Cartea cântecelor*, o antologie de 300 de poezii populare.

Opera a fost alcătuită în secolul al V-lea î.d.Cr., pe baza unui imens material de poezie populară, vechimea unora din aceste poezii urcând poate până la începutul mileniului al doilea î.d.Cr.

Poeziile, pe teme foarte variate, reconstituie o imagine vie a vieții poporului, cu tradiții, obiceiuri, preocupări de fiecare zi, cu sărăcia, asuprirea și revolta poporului contra stăpânirii, totul prezentat cu o desăvârșită simplitate a expresiei, uneori cu un intens dramatism, alteori cu multă gingășie sau cu un delicat simț al naturii. Iată două strofe din cântecul *Soldatului îi este dor de casă :*

„Apa râului năvalnic nu desface cât îi hăul
Un mănunchi de crengi legate strâns și trainic între ele !
Ce departe, ce departe sunt toți cei care ni-s dragi !
Nevoiți în Fu, aice, să tot stăm de caraulă,
Gândurile noastre toate numai către dânșii zboară.
Când, la ce pătrar al lunii, ne-om întoarce acasă ?

Apa râului năvalnic nu desface niciodată
Legătura de nuiele dacă-i bine-alcătuită !
Ce departe, ce departe sunt toți cei care ni-s dragi !
Fără ei, în Siui stăm singuri, singuri stăm de caraulă.
Numai la iubiții noștri gândurile noastre zboară !
Când, la ce pătrar al lunii, ne-om întoarce iar acasă ?"

China a dat literaturii universale doi mari poeți. Primul este Li Taipe, poet al iubirii, cultivând o poezie elegantă, grațioasă, în care finețea notației se îmbină cu puritatea sentimentului. Alteori însă, preocupat de problemele actualității, Li Taipe nu rămâne deloc indiferent la suferințele celor mulți, și atunci poezia sa capătă gravitate și forță.

Cel mai mare poet al Chinei din toate timpurile, contemporan al lui Li Taipe (cca 701—762) este Du Fu (712—770). Superior prin profunzimea sentimentului, realismul viziunii și forța expresiei, Du Fu este reținut în special de spectacolul mizer și revoltător al nedreptăților sociale, iar ororile războiului și nenorocirile pe care acesta le aduce în viața poporului sunt exprimate în accente de mare intensitate dramatică :

„E toamnă mohorâtă,
Și urc pe munți, s-aud
Cum vânturile urlă
Pe-ntinderi mari, din sud,

Și cei din sud veniră
La al alarmei ceas :
Din cei voinici și tineri
Nici unul n-a rămas !

Tânguitoare vânturi
Pe-ntinderi mari se-aud,
Pustii și părăsite
Stau corturile-n sud !

Un cimitir sub nouri
E câmpul părăsit !
Exodul se târăște
În sud, necontenit !

Doar vânturile toamnei
Pe-ntinderi mari se-aud.
Un cimitir de corturi
Frământă vântu-n sud !"

Temă

Urmăriți în versurile citate modul în care natura contribuie la reliefarea sentimentelor.

Prin acest vibrant fond de umanitate, prin participarea afectivă intensă la viața timpului său, prin patosul dramatic al expresiei, în care gem suferințele și durerea mulțimilor, Du Fu este nu numai cel mai mare poet al Chinei, ci unul dintre cei mai mari poeți ai lumii.

Literatura persană. În epoca reformatorului vechii religii, Zoroastru (sau Zarathustra : 660—583 sau 630—553), credințele religioase străvechi iraniene au fost strânse într-o operă, importantă pentru istoria culturii, numită *Avesta.* După căderea țării sub dominația — succesiv — arabă, turcă și mongolă, instituindu-se un regim de tip feudal asiatic, la curțile feudale se dezvoltă o literatură predominată de spiritul, ideologia, gusturile vieții de curte.

Primul moment literar persan de importanță mondială este marcat de poetul Ferdousi (cca 934—cca 1021). Opera sa de mare întindere, Șah-name *(Cartea regilor)*, cu peste o sută de mii de versuri, este o grandioasă reconstituire a întregului trecut, real sau legendar, al poporului persan. Epopeea începe pe un ton solemn :

„Scris-am ritm și rime, stihuri mii o sută douăzeci,
Șahii de odinioară zugrăvindu-mi-i pe veci.
Zugrăvii armuri și zale, ipingele ostășești,
Scuturi, paloșe, pumnale, arcurile-mpărătești,
lănci și prăștii și arcane și-aripatele săgeți,
șesuri, văi, poduri, oceane și cetăți și călăreți,
zugrăvii dușmanii noștri. Pe prieteni — zugrăvii.
Zugrăvii toți șahii, prinții duși din lumea celor vii
Slava lor e colb... Mormântul li-i tăcut, tăceri se cern,
Din morminte înviară doar prin versul meu etern..."

Materia operei o constituie luptele, duelurile, scenele de vânătoare, de ospețe, de petreceri, dar și scenele de dragoste, de un lirism neîntrecut. În special însă scenele de război sunt cele care dau epopeii o forță și o grandoare incomparabile.

Omar Khayyām (cca 1045—cca 1122), unul din marii oameni de știință ai Orientului, matematician și fizician, astronom și medic, autor a numeroase opere scrise în arabă, este și autorul a circa 250 de catrene.

În aceste micropoeme întâlnim des motivul bahic, dar totdeauna umbrit de melancolii, tristeți, dezamăgiri, de un scepticism și de un pesimism agravat de

Episod din *Șah-name (Cartea regilor)* de Ferdousi

spectacolul unei vieți frivole, egoiste, nedrepte. Iată două din aceste catrene („rubaiate") :

„Cerul ce m-alungă astăzi ca și mâine ?
De-ar avea și pietre-ar da ca după câine.
Pentru-un pic de apă — șalele îmi frâng,
merg hoinar pe drumuri — pentru coji de pâine".

•

„Am venit pe lume — mai bogată-i ea ?
Voi pleca din lume — pierderea-o fi grea ?
Vai, cine-mi va spune pentru ce din pulberi
m-am iscat, și-n pulberi mă voi spulbera... ?"

In secolul al XIII-lea, poetul persan reprezentativ și devenit, de asemenea, poet de mare circulație universală, este Sāadi. În cele două capodopere ale sale : Būstān *(Livada cu fructe)* și, mai ales, Golestān *(Grădina florilor)* găsim elemente autobiografice și un ton de simplitate și naturalețe care i-a asigurat o popularitate imensă. *Grădina florilor* este o suită de povestiri în proză, întrerupte din loc în loc de părți în versuri, în care poetul notează aforisme, sfaturi practice sau precepte morale, precum și considerații critice asupra oamenilor și stărilor de lucruri din timpul său :

„Unul huzurește, celălalt grijă poartă ;
Unul e ferice, altu-i frânt de soartă.
Unu-i în cocioabă, altu-n mândre case ;
Unul e în zdrențe, cellalt în mătase.
Unu-ntinde blidul, altu-i bogătan ;
Unul duce lipsuri, cellalt e tiran.
Unul are-avere — pungi de galbeni, mii ;
Cellalt n-are pâine pentru-atâți copii !"

Sāadi a cântat, de asemenea, și natura, și dragostea, folosind forma fixă a „gazelului"[1]. Dar poetul care a dus gazelul la culmi de perfecțiune neatinse de alții a fost Hāfez (sec. al XIV-lea).

Dragostea, natura, prietenia, vinul, bucuria de viață — acestea sunt temele poeziei lui Hāfez. Dar nici o umbră de vulgaritate, ceea ce urmărește poetul sunt satisfacțiile morale, bucuriile spirituale, și singurul drum care duce spre toate : dragostea. Nici în momentele sale cele mai depresive Hāfez nu atinge nici pe departe limitele pesimismului lui Khayyām.

Caracteristic poeziei lui Hāfez este optimismul în general, luminozitatea, sinceritatea, spontaneitatea și o deosebită eleganță a stilului.

Din **literatura arabă,** opera care s-a bucurat de o faimă universală este *O mie și una de nopți* (datând, probabil, din sec. al X-lea), o vastă culegere (aproximativ 8 000 de pagini) de povestiri cu caracter și într-un stil popular, în care un înalt nivel artistic îl dețin descrierile. Culegerea cuprinde povestiri originale din India, Persia, Egipt și Arabia. (Traducerea românească a lui Ion Barac, cu titlul *Halima,* cuprinde 8 volume.)

---

[1] Poezie cu formă fixă alcătuită din distihuri, în care al doilea vers din fiecare distih are aceeași rimă cu versurile primului distih.

Prin marile lor momente, autori și opere pe care le-am amintit, vechile literaturi ale Orientului impun teme și forme literare necunoscute literaturilor europene din acele timpuri, lărgind considerabil orizontul literaturii universale și îmbogățind-o cu capodopere care au intrat de mult în patrimoniul cultural al lumii.

Temă

Amintiți titlurile a trei opere din literatura popoarelor orientale.

BIBLIOGRAFIE

Epopeea lui Ghilgameș, București, Editura pentru Literatură, 1967 ;
Imnurile vedice, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969 ;
Mahābhārata, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965 ;
Sakuntală (trad. de George Coșbuc), București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958 ;
Cartea celor o mie și una de nopți, 14 volume, București, Editura Minerva, 1966—1976

Săadi - „Livada cu fructe"
„Grădina florilor"

Gazel => distihuri
- al 2 - lea vers din fiecare distih are aceeași rimă cu versurile primului distih.

Höfer

LITERATURA ANTICA GREACA

CONDIȚII ISTORICE ȘI CULTURALE

Literatura vechilor greci, de la care ni s-au păstrat capodopere ce au intrat în patrimoniul universal, a apărut și s-a dezvoltat în legătură cu condițiile economice, istorice, sociale și politice ale antichității elene.

1) *Epoca homerică* (secolele XII—VIII î.d.Cr.) corespunde fazei de trecere de la orânduirea primitivă la cea sclavagistă, de descompunere a orânduirii gentilice și de apariție a statului ca reflex al consolidării proprietății private și stratificării claselor sociale. În această perioadă se desăvârșește și formarea poporului grec, în urma migrațiunilor succesive ale aheilor, ionienilor și dorienilor, care înlocuiseră vechea civilizație cretană. Este epoca în care genul epic a cunoscut cea mai mare dezvoltare prin ciclurile de epopei (din care ni s-au păstrat operele lui Homer, *Iliada* și *Odiseea*) și poemele lui Hesiod, *Teogonia (Nașterea zeilor)* și *Munci și zile*.

2) În perioada următoare (secolele VII—VI î.d.Cr.) se afirmă genuri și specii noi : poezia lirică, prin Alceu, Safo, Anacreon, Pindar, și fabula, prin Esop.

3) *Perioada antică*, numită și „secolul lui Pericle", după marele conducător al Atenei, cuprinde secolul al V-lea și prima jumătate a secolului al IV-lea î.d.Cr. Se caracterizează pe plan social prin dezvoltarea orânduirii sclavagiste, pe plan economic prin intensificarea comerțului și a practicării meșteșugurilor, iar pe plan politic prin victoria grecilor asupra perșilor, hegemonia Atenei și consolidarea democrației de tip sclavagist. O corespunzătoare înflorire a artelor, literaturii și filozofiei îmbogățește viața spirituală a Atenei din acel timp cu tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide, odele lui Pindar, comediile lui Aristofan, sculpturile lui Fidias și gândirea lui Socrate, Platon și Aristotel.

Perioada elenistică (secolele IV—I î.d.Cr.), numită și *perioada alexandrină*, după Alexandru Macedon, care i-a unit pe greci în cadrul marelui, dar sporadicului imperiu creat de el, a continuat, pe plan cultural, și după cucerirea Greciei de către romani. Literatura nu mai cunoaște strălucirea din perioadele anterioare. Se dezvoltă, în schimb, critica filologică a textelor.

POEMELE HOMERICE

Iliada și *Odiseea* reprezintă permanența și universalitatea operei literare autentice. Ele au supraviețuit mileniilor fiindcă au vorbit tuturor epocilor, în graiul poeziei, despre oamenii timpurilor în care au apărut, dar și despre om în general.

Iliada și *Odiseea* sunt reprezentative pentru epopee, acea specie de amploare a genului epic în versuri, cu numeroase personaje, intrigă complexă, cu acțiune pe mai multe planuri, care narează întâmplări eroice, legendare, istorice, la care iau parte și forțe supranaturale.

Faptele prezentate în *Iliada* au o bază istorică în incursiunile războinice întreprinse de populațiile din Grecia (aheii, reprezentanții civilizației miceniene) împotriva cetăților de pe coasta egeeană a Asiei Mici în secolele XIV—XII î.d.Cr. Epopeea a apărut, după toate probabilitățile, cu trei sau patru sute de ani mai târziu, în secolul al IX-lea sau al VIII-lea î.d.Cr., în Ionia, regiune în care s-au petrecut evenimentele narate, ocupată de descendenții aheilor, goniți între timp din Grecia de dorieni.

Timpul care s-a scurs între faptul istoric și relatarea lui în epopee a făcut ca evenimentele să dobândească aspecte legendare, îmbinându-se cu miturile, povești sacre despre faptele zeilor.

Încă din antichitate, *Iliada* și *Odiseea* au fost atribuite poetului Homer, despre a cărui viață nu știm nimic sigur. Aceasta i-a și determinat pe unii cercetători să-i nege cu totul existența, considerând aceste epopei o îmbinare târzie a mai multor creații epice populare. Unitatea de construcție și stil ne duce însă la concluzia că *Iliada* este opera unui aed (cântăreț ce recita, acompaniindu-se cu un instrument muzical, poeme epice, la curțile aristocraților) care a preluat fragmente și motive din vechi cântece populare și mituri. Transmisă oral, din generație în generație, de aezi, epopeea a mai suferit unele modificări (neesențiale) până în secolul al VI-lea î.d.Cr., când a fost fixată în scris. *Odiseea* este atribuită, de asemenea, aedului Homer, diferențele de ton față de *Iliada* fiind explicate prin deosebirile de subiect la care trebuia adecvată forma.

„ILIADA" DE HOMER, EPOPEE A ANTICHITĂȚII GRECEȘTI

Iliada povestește războiul dus de aheii conduși de Agamemnon și Menelau pentru cucerirea cetății Troia sau Ilion (nume care a dat și titlul epopeii) pentru a pedepsi răpirea Elenei, soția lui Menelau, de către Paris, fiul regelui Priam. Asediul, la care au participat cei mai de seamă eroi legendari ai Greciei, a durat zece ani. Spre deosebire de o lucrare istorică, epopeea nu relatează evenimentele din tot acest răstimp, ci se concentrează asupra câtorva episoade din ultimul an de război, grupate în jurul mâniei lui Ahile. Conflictul este schițat în primele versuri ale invocației către muză (zeiță a memoriei și poeziei) :

„Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul[1],
Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse :
Suflete multe viteze trimise pe lumea cealaltă,
Trupul făcându-le hrană la câni și la feluri de păsări
Și împlinită fu voia lui Zeus, de când Agamemnon.
Craiul născut din Atreu, și dumnezeiescul Ahile
S-au dezbinat după cearta ce fuse-ntr-înșii iscată."

(*Iliada*, I, 1—7)

Homer

[1] Ahile era fiul muritorului Peleu și al zeiței Tetis.

Supărat de nedreptatea comisă de Agamemnon, care, abuzând de calitatea lui de comandant, îi luase o sclavă, Ahile refuză să mai participe la lupte, fapt ce favorizează succesele troienilor. Eroul troian Hector îl ucide pe Patrocle, prietenul lui Ahile, ceea ce îl determină pe acesta din urmă să reintre în bătălie, animat de dorința de răzbunare. Răspândind groază în rândurile troienilor, Ahile ajunge să se înfrunte direct cu Hector, pe care îl ucide, târându-i trupul în urma carului său de luptă. După ce refuzase mai întâi să dea troienilor corpul neînsuflețit al eroului lor, Ahile cedează rugăminților lui Priam și epopeea se încheie cu funerariile lui Hector.

Dezvoltând acest subiect, *Iliada* prezintă, în peste 15 000 de versuri, bătălii sângeroase, dar și gesturi de omenie și sensibilitate, legende pline de poezie și nenumărate aspecte din viața de toate zilele a oamenilor acelor vremuri. Aceste fapte, de o mare diversitate, se îmbină sub semnul unității epopeii.

Alături de *Iliada* au mai existat și alte epopei, care se refereau la alte episoade din războiul troian, dar care nu ni s-au păstrat.

Din lectura următorului fragment, ce prezintă lupta dintre Ahile și Hector, putem extrage trăsăturile caracteristice întregii epopei :

„Asta cu mintea el țese așteptând. Se apropie-Ahile ;
Parcă e zeul războiului căruia-i flutură creasta ;
El peste umărul drept își vântuie strașnica lance
Și armătura pe el străfulgeră-n jur ca lumina
Focului, ca răsăritul de soare. Pe Hector îl prinse
Tremurul, cum îl văzu, și nu îndrăzni să mai steie
Locului ; poarta lăsă înapoi și o rupse la fugă ;
Dar, în iuțeală-ncrezut, se luă după dânsul Ahile.
Cum pe la munte un șoim, la zbor fără seamăn de iute,
După sfiosul porumb se-avântă ușor, și porumbul
Scapă din gheară-i cotind, dar țiule șoimul de-aproape,
Zboară tot astfel Ahile de-a dreptul asupra-i, iar Hector
Fuge sub zidul troian și grabnic îl poartă genunchii.
Dânșii aleargă sub deal, pe lângă smochinul sălbatic,
Hojma pe-alături de zid, pe calea bătută de care,
Trec pe la apa cea limpede a două fântâni curgătoare,
Unde izvoare țâșnesc și de unde purcede Scamandrul.
Șuruie apă-ncropită dintr-unul și iese de-acolo
Abure-ntocmai ca fumul ce iese când focul s-aprinde ;
Chiar peste vară cellalt e întocmai ca grindina rece
Ori ca omătul pe munte, ba chiar și ca apa-nghețată.
Lângă izvoare sunt puse sub șipote jgheaburi de piatră
Largi și frumoase, în care spălau frumusețe de straie
Fetele mândre din Troia, femeile odinioară
Cât a fost pace și nu începuse războiul cu aheii.
Trece pe-alături Hector fugind și Ahile gonindu-l,
Și fugăritu-i viteaz, dar mult mai viteaz gonitorul.
Repede aleargă-amândoi, că învingerea nu e răsplata
Jocului de la-ncurare, o blană de bou ori o vită,
Ci este vorba de-acum chiar de însăși viața lui Hector.
Cum la întrecere caii cei biruitori pe la jocuri
Repede-nconjură ținta, când jocul e dat întru cinstea

Unui bărbat răposat și-i mare răsplata, o roabă
Ori un tripodiu[1], tot astfel ei doi ocoliră de trei ori
Murul[2] cetății lui Priam, iar zeii stau martori cu toții.
Zise-ntre dânșii Părintele zeilor și-al omenirii:
«Vai mie, ce văd ochii? Iubitul meu Hector în jurul
Zidului e fugărit. Ah, bietul, mi-e jale de dânsul,
Care pe-altarul meu arse-o mulțime de buturi de tauri
Și-n cetățuie la templu și-n creștetul muntelui Ida;
Iată-l acum urmărit de Ahile-mprejurul cetății.
Hai, dar, o zeilor, vă sfătuiți și vedeți dacă-i bine
Noi de primejdie să-l izbăvim. Ori voiți lui Ahile
Voie să-i dăm să-l ucidă, măcar că viteaz e și dânsul.»
Zise lui Zeus atunci cea cu ochii albaștri, Atena:
«Ce fel ai spus, nouratice, fulgerătorule tată?
Pe unul născut muritor, de mult osândit în ursită,
Vrei tu cumva să-l desprinzi din brațele morții amare?
Fă-o, noi zeii ceilalți la asta nu-ți dăm învoire.»
Fiul lui Cronos răspunde: «Tu, fata mea, fii liniștită,
Nu spun cu totu-nadins, vreau bun să fiu față de tine.
Fă tu așa cum socoți și nu sta pe gânduri o clipă.»
Astfel îi zise, și-acum, mai tare stârnită zeița
Se repezi de pe vârful Olimpului țintă la Troia.

Tot mai departe zorind Ahile da goană lui Hector.
Cum un ogar pe la munte zgornind vreun pui de cerboaică
De la culcuș, după el dă proașcă pe văi în coclauri,
Chiar dacă urma i-o pierde, când puiul se tupilă-n tufe,
Câinele aleargă mereu și-l adulmecă până ce-l prinde;
Tot așa lui Ahile nu poate să-i scape nici Hector.
Bietul de câte ori a încercat să dea drept înaintea
Porții Dardane, să stea sub temeinicul zid al cetății
Unde să-l apere cu zburături cei de sus de la tăbii,
Tot de atâtea ori i-a apucat înainte Ahile
Și l-a cărmit spre câmpie, luând-o spre partea cetății.
Cum e în vis când un om pe altul zadarnic alungă,
Nu poate unul să scape și nici celălalt să-l ajungă;
Astfel Ahile nu-i chip să-l apuce, nici Hector să scape...
Cum putea Hector de moarte să fie ferit, dacă Febus
Nu-i sta prielnic alături și nu-i da în oara din urmă
Inima aprigă-n piept și repeziciune-n picioare?
Semne făcea el din cap, șoimanul Ahile, spre oaste
Și-o-mpiedica să îndrepte lovituri de moarte lui Hector,
Nu cumva altul să aibă mărire-nainte lovindu-l.
Când în al patrulea-nconjur sosir-amândoi la fântână.
Cumpăna-i mare de aur întinse cerescul părinte,
Puse în talgere două din sorțile morții amare,
Una fu soarta lui Hector, și a lui Ahile cealaltă,
Și cumpăni el apoi. Pe loc s-aplecă a lui Hector
Soartă și-ajunse în iad; el fu părăsit de Apolo.

---

[1] Suport cu trei picioare.
[2] Zidul.

Iar la Ahile sosind zeița cu ochii cei plini de lumină,
Palas Atena, de-aproape-i vorbi în cuvinte ce zboară:
«Cred că de-acuma, iubite-al lui Zeus, mărețule-Ahile,
Da-vom aheilor de la corăbii noi doi biruință
Mare, cu arma strivind pe Hector în veci ahtiatul
După război, că doar nu mai e chip să ne scape din mână.
Oricât Apolo s-ar zbate și-ncoace și-ncolo de milă,
S-ar tăvăli rugător la picioarele tatălui Zeus.»
Astfel îi zise și el o ascultă, se bucură-n sine
Și se oprește în loc, se sprijină în lancea-i de aramă.
Lasă pe-Ahile zeița și iese-naintea lui Hector;
Ea după chip, după glasul puternic se-aseamănă-ntocmai
Cu Deifob, și zice de-aproape viteazului: «Frate,
Prea mi-te-nghesuie-Ahile din urmă sub Troia, ci haidem
Noi împotrivă să-i stăm apărându-ne-aicea cu arma.»
Hector i-a zis: «Deifob, mai drag îmi erai și-nainte
Tu decât frații ceilalți de un sânge cu mine, ai lui Priam
Și ai Hecubei feciori; acuma văd eu că-mi ești mie
Mult mai de preț, că tu iată te bizui să ieși după mine,
Cum m-ai văzut, când ceilalți stau nepăsători în cetate.»
Tot prefăcută din nou l-agrăi zeița cu ochii cei plini de lumină:

«Nu știi tu frate, ce tare de mine-n genunchi se rugară
Tata și mama și-ai noștri să nu plec, să stau în cetate
Eu cu ceilalți, că atâta cutremur pe toți îi cuprinse.
Dar mi-era jale grozav și-anevoie puteam să mai sufăr.
Hai dar acum să dăm buzna cu suflet aprins, să ne batem,
Suliți să nu mai cruțăm, să vedem, va putea să ne-omoare
El pe-amândoi și să ia-nsângeratele arme ale noastre
Pradă la vasele lui, ori sulița ta îl doboară.»
Astfel îi zise și merse-nainte-amăgindu-l Atena.
Când au ajuns mai aproape amândoi și stau gata de luptă,
Hector a zis: «Peleiene, nu tremur și nu fug de tine
Că înainte de când eu ocolit-am cetatea de trei ori
Neîndrăznind să te-aștept, că iată-mi dă inima mie
Zor împotrivă să-ți stau, să învinge ori să cad în bătaie,
Dar o-nvoială să facem, pe zei să chemăm, că doar ei sunt
Martorii noștri mai buni și mai siguri chezași ai tocmelii.
N-am să-mi bat joc nebunește de tine, de-o fi să-mi dea Zeus
Slavă să birui și capul să-ți pun. Numai armele tale
Am să le prad, o Ahile, și da-voi aheilor trupul.
Fă și tu astfel cu mine.» Se-ncruntă și glăsuie Ahile:
«Nu mai vorbi de învoială-ntre noi amândoi, blestemate.
Cum între oameni și lei nu-i chip legătura să fie,
Nici nu se-mpacă vreodată cu inima lupii și mieii,
Ci dușmănie pe veci îi desparte pe unii de alții;
Tocmai așa între mine și tine nu-ncape-nfrățire,
Dragoste și legături până unul din noi o să cadă
Și-are să-mbuibe cu sânge pe zeul setos de războaie.
Pune-ți dar toată știința de arme. Tu trebuie-acuma
Meșter în lance să fii și ne-nfricoșat la bătaie.
Nu se mai poate să-mi scapi, îndată cu sulița-mi Palas.

Te va răzbi şi acuma plăti-voi cu chiotora jalea.
Soţilor mei cei ucişi de tine, turbatul, în luptă.»
Zise şi lancea rotind spre el o zvârli cu putere :
Hector în faţă-i privind, uşor se feri, că el iute
Se îndoi spre pământ şi arma zbură pe deasupra
Şi se înfipse în ţărnă. Dar fără de ştirea lui Hector
Palas de jos o răpi şi o dete-napoi lui Ahile."

(Iliada, XXII, 129—267)

Caracterul eroic al personajelor. Ahile, personajul în jurul căruia este construită întreaga epopee, apare în acest fragment în toată înfricoşătoarea lui splendoare („Parcă e zeul războiului")*; doar privindu-l, viteazul Hector începe să tremure, iar zeiţa Atena i se adresează cu cuvintele „măreţule-Ahile". Eroul este viteaz, dar şi crud, neîndurător, refuzând familiei duşmanului său până şi consolarea de a-i preda corpul acestuia ; însă trăsături care reies din alte pasaje ale epopeii îl umanizează. Să amintim mai întâi eroismul şi tragismul personajului ; deşi i se prezisese că războiul troian îi va aduce sfârşitul, Ahile preferă moartea glorioasă unei vieţi tihnite, dar anonime. Viteazul nu cunoaşte teama decât atunci când râul Scamandru sau Xantos, dezlănţuit, ameninţă să-l înece, dar ceea ce îl înspăimântă nu este moartea ca atare, ci lipsa gloriei :

„Dar eu acum am să mor de o moarte de plâns, ruşinoasă,
Prins şi luat de puhoi ca un băietan care paşte
Porcii şi trece pe-o vale când vine năprasnic puhoiul."

(Iliada, XXI, 280—282)

Pe Ahile îl umanizează, în primul rând, prietenia cu Patrocle, sentiment profund, care îl îndeamnă să se întoarcă la luptă şi să-şi răzbune tovarăşul chiar cu preţul vieţii, ştiind că moartea lui Hector va preceda cu puţin propriul lui sfârşit.

Umanitatea lui Ahile iese în evidenţă şi în momentul când, amintindu-şi cu duioşie de tatăl său, cedează rugăminţilor bătrânului Priam :

„Zice, şi-un dor de părinte şi-o jale-i stârni lui Ahile.
El pe moşneag apucându-l de mână domol îl împinse
Şi se porniră pe plâns amândoi."

(Iliada, XXIV, 490—501)

Ahile întruchipează, aşadar, virtuţile eroului războinic. El este tânărul nestăpânit, înflăcărat, ce nu cunoaşte măsură nici în violenţă, dar nici în prietenie. Spre deosebire de el, Hector detestă războiul şi nu luptă pentru glorie, ci pentru a-şi apăra cetatea şi pe ai săi ; este iubitor de raţiune şi de pace.

Ahile (detaliu dintr-o pictură pe un vas grecesc)

Procedee artistice. Firile celor doi eroi reies și din discursurile fiecăruia — procedeu adesea folosit de Homer pentru caracterizarea personajelor : cuvintele lui Ahile sunt mânioase și jignitoare, refuzând orice acord, în timp ce Hector vorbește calm și măsurat, în ciuda pericolului.

Homer își mai caracterizează eroii prin câte un epitet frecvent legat de numele personajului respectiv. Întâlnim, în textul de mai sus, „șoimanul Ahile", iar în alte fragmente : „iutele Ahile", „Leto, pletoasa zeiță", „săgetașul Apolo", „zâna cu brațele albe, Hera", „îmbujorata Briseis", „nouraticul Zeus", „Tetis, cea cu picioare argintii". Uneori, epitetul apare singur, fără nume, evocând doar el personajul : „Țintașul" este Apolo, iar „cea cu ochii de fulger", Atena. Și unele substantive comune sunt determinate de epitete : „smolita corabie".

Temă

Citați epitetele din fragmentul luptei dintre Ahile și Hector.

Homer cunoaște și arta de a caracteriza un personaj sau o situație printr-un gest („Crunt pe sub gene răspunse șoimanul Ahile") sau un sunet („Cade voinicul pufnind și zornăie arama pe dânsul").

La prezentarea sugestivă a unei situații contribuie și comparația, care la Homer este dinamică și dezvoltată pe mai multe versuri, prezentând o acțiune.

Temă

Identificați comparațiile din același text.

Homer nu realizează portrete dezvoltate. Orgoliul nemăsurat, violența și egoismul lui Agamemnon reies din faptele lui (luarea sclavei Briseis), din caracterizarea pe care i-o face Ahile la mânie („ferecatule-n sfrunt și veșnic pornit pe câștiguri") ori dintr-un gest pregnant sugerat prin metaforă și comparație :

„Plin de mâhnire Agamemnon, cernit e de noaptea mâniei
Și-ochii sălbatic aprinși îi ard luminoși ca văpaia".

Înțeleptul Nestor, cel cu talent la vorbire, este caracterizat printr-o comparație : „Nestor, / Căruia graiul din gură mai dulce-i cură[1] decât mierea".

Asemenea figuri de stil vădesc talentul poetului. Iată-l pe năvalnicul Diomede, asemuit unui torent dezlănțuit :

„El pe câmpie s-avântă ca râul sporit de puhoaie,
Care tot curge sălbatic, potoape și rupe zăgazuri ;
Nici ale podului tari stăvilare nu pot să-l ție,

[1] Curgea

Nici să-l împiedice garduri pe luncile bine-nverzite,
Când se pornește năprasnic în urma furtunii din slavă,
Vezi după asta culcate-o grămadă de mândre ogoare."

(*Iliada*, V, 87—92)

Unele comparații au și valoare documentară, întrucât ne informează asupra unor aspecte din viața cotidiană a grecilor antici. Aflăm, de exemplu, cu ce ocazie erau organizate cursele de cai, cum se desfășurau și ce premii se acordau învingătorilor :

„Cum la întrecere caii cei biruitori pe la jocuri
Repede-nconjură ținta când jocul e dat întru cinstea
Unui bărbat răposat și-i mare răsplata, o roabă
Ori un tripodiu, tot astfel, ei doi ocoliră de trei ori
Murul cetății lui Priam [...]"

(*Iliada*, XXII, 160—164)

De altfel, Homer nu ezită să întrerupă relatarea evenimentelor celor mai palpitante, pentru a descrie un obiect ori a-i explica funcția, pentru a prezenta povestea unui lucru sau a unui personaj episodic. Este cazul izvoarelor pe lângă care trec în fugă cei doi eroi sau al scutului lui Ahile, a cărui descriere în 130 de versuri zugrăvește scenele de viață reprezentate în metal de zeul Hefaistos.

Sunt frecvente în *Iliada* formulele de tipul : „astfel îi zise" sau „vorbi în cuvinte ce zboară". Circulația orală a epopeii a determinat existența acestor formulări, a căror repetare îi ajuta pe recitatori să le memoreze.

Miturile. Intervenția zeilor. Îmbinarea realului cu fabulosul. În epopee, alături de eroi intervin și zeii, dând operei un caracter miraculos. În fragmentul reprodus, Atena îl ajută pe Ahile, iar Zeus, părintele zeilor, se supune destinului, care coboară talerul cu soarta lui Hector. De obicei, zeii apar pământenilor sub formă de muritori ; în cazul nostru, Atena ia chipul lui Deifob, fratele lui Hector. Arareori li se revelează ei oamenilor sub adevărata lor înfățișare.

Zeii homerici se deosebesc de pământeni doar prin calitatea nemuririi, prin statura și forțele lor excepționale. Prin comportarea lor, ei sunt însă asemenea oamenilor : Zeus se ceartă cu soția sa, Hera ; Ares, zeul războiului, urlă de durere când este rănit de Diomede și fuge să se adăpostească în Olimp etc. Contrastul dintre calitățile zeilor și comportarea lor meschină produce comicul.

Arta lui Homer se vădește și în evocarea scenelor de luptă, în care mișcarea, surprinsă, cum am spune noi astăzi, cinematografic, și succesiunea rapidă a episoadelor scurte, reduse uneori la un simplu gest, creează impresia iureșului bătăliei.

Teme

Prezentați, pe scurt, acțiunea epopeii Iliada.
Argumentați de ce Iliada *este o epopee.*
Caracterizați un personaj din Iliada, *la alegere.*

Odiseea povestește peregrinările pe mare ale isteţului Odiseu (Ulise), de la cucerirea Troiei până când reuşeşte să învingă mânia zeului Poseidon şi să revină în patria sa, Itaca.

Aventurile lui Odiseu, călătoriile sale prin ţinuturi fantastice, întâlnirile cu personaje miraculoase (Circe, Sirenele, ciclopul Polifem) se îmbină cu aspectele din viaţa oamenilor din acele timpuri şi sunt subordonate unor idei generoase : dragostea pentru locul natal, fidelitatea, iscusinţa omului.

Epopeile homerice au, aşadar, o triplă valoare : documentară (prin informaţiile pe care le dau despre epoca evocată, despre obiceiurile, ocupaţiile, costumele, moravurile şi concepţiile oamenilor de atunci), etică (prin idealurile de curaj, patriotism, prietenie sau fidelitate, pe care le propagă) şi estetică (prin expresia artistică pregnantă şi adecvată conţinutului). Această întreită valoare le face să fie citite şi preţuite până astăzi.

(Homer) „a făcut educaţia Greciei". (Platon)

„*Iliada* lui Homer — prima mare cucerire a poporului grec : cucerire a poeziei — este poemul omului în război, al oamenilor destinaţi războiului de pasiunile lor şi de zei. [...] Mai presus de orice, acest poem, în care domneşte moartea, cântă dragostea de viaţă, dar şi onoarea omului, mai preţioasă decât viaţa şi mai puternică decât zeii".

(A. Bonnard)

TRAGEDIA GREACA

Tragedia a apărut şi s-a dezvoltat pe pământul antic al Greciei, ajungând la apogeu în secolul al V-lea î.d.Cr., când Eschil, Sofocle şi Euripide au creat opere în acelaşi timp zguduitoare şi înălţătoare, închinate omului care îşi depăşeşte suferinţa prin demnitate.

Specia tragediei îşi are originea în ditiramb, poem liric ce se cânta la sărbătorile lui Dionysos (se scrie şi Dionisiu, conform adaptării tradiţionale) întru-lauda acestui zeu al vegetaţiei, al recoltelor bogate şi al vinului. Persoanele care alcătuiau corul îi prezentau pe satiri, făpturi fantastice, cu trup omenesc şi picioarele de ţap, formând alaiul zeului. De la măştile de ţap purtate de corişti sau de la ţapul care era jertfit lui Dionysos în cadrul acestui ritual provine numele tragediei, întrucât cuvântul „tragos" din greaca veche însemna „ţap" („tragodia" — „cântecul ţapului"). Cu timpul, corul s-a împărţit în două grupuri, unul punând întrebări şi celălalt dând răspunsuri. Dialogul, acest element atât de important al oricărei opere dramatice, s-a născut atunci când Tespis (sec. VI î.d.Cr.) l-a pus pe unul dintre corişti să-l întruchipeze pe Dionysos şi să răspundă corului. In felul acesta a apărut actorul, pentru care Tespis a creat masca.

Specia astfel creată s-a îndepărtat treptat de cultul lui Dionysos, evocând faptele altor personaje mitologice, ale unor eroi legendari sau ale unor personaje istorice. Eschil a mărit numărul actorilor la doi, iar Sofocle la trei, un actor interpretând pe rând mai multe personaje.

Tragedia cunoaşte epoca sa de maximă strălucire în secolul al V-lea î.d.Cr., o dată cu înflorirea democraţiei ateniene sub conducerea lui Pericle.

Epoca lui Eschil, Sofocle şi Euripide este epoca în care artiştii în frunte cu Fidias împodobesc Atena cu minunatul templu Partenon şi

când filozofi ca Socrate sau Platon creează sistemele de gândire având în centrul lor omul. În acest timp, se organizau concursuri la care fiecare poet prezenta câte un ciclu de patru piese alcătuit din trei tragedii (trilogie) legate între ele prin subiect și o dramă cu satiri. Un exemplu în acest sens îl constituie trilogia lui Eschil, *Orestia*. Cu timpul, s-au prezentat tragedii independente.

Majoritatea tragediilor aveau subiecte inspirate din mitologie. În funcție de miturile, de legendele de la care pornesc, tragediile se clasifică în cicluri : ciclul troian, având ca eroi personaje din *Iliada* (*Orestia* de Echil, *Electra* de Sofocle, *Electra* de Euripide), ciclul teban, prezentând nenorocirile familiei domnitoare din Teba (*Cei șapte împotriva Tebei* de Eschil, *Edip rege*, *Antigona* de Sofocle). Mai rar, tragedia evocă un fapt istoric (*Perșii* de Eschil).

Tragediile pun în scenă personaje excepționale, cu trăsături eroice, hotărâte, de o remarcabilă forță interioară. Acești eroi intră în luptă cu forțe opuse, care îi învinge. Principalul conflict se naște între om și destinul implacabil (*Edip rege* reprezintă un exemplu), dar el este generat și de ciocnirea dintre două caractere puternice, cum sunt Antigona și Creon din tragedia *Antigona* de Sofocle, aceste personaje simbolizând înfruntarea dintre credințele tradiționale și rațiunea de stat.

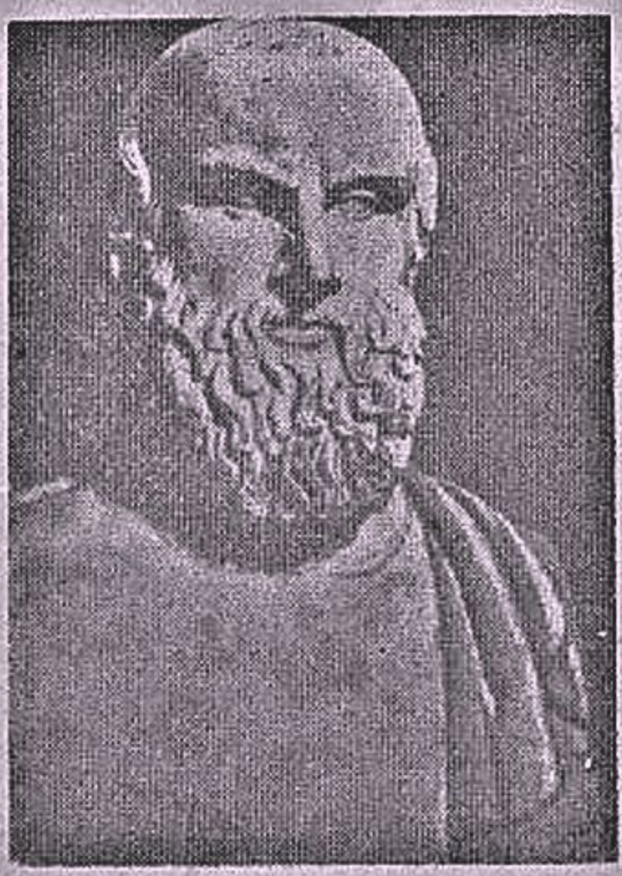
La originea conflictului se află, în general, o vină tragică a eroului sau a înaintașilor săi. Această vină constă într-o greșeală săvârșită fără intenție (Edip, într-o încăierare, ucide un om care se va dovedi a fi propriul său tată) ori în sfidarea zeilor prin lipsa de măsură (îngâmfarea triumfătorului Agamemnon în *Orestia*).

Suferințele eroului trezesc în sufletul nostru groază, milă, dar și admirație față de tăria morală a omului, față de demnitatea lui.

În tragedie, corul reprezintă de obicei poporul, care dialoghează cu eroii și le comentează faptele.

Principalii reprezentanți ai tragediei grecești. Întâlnim aceste trăsături în toate operele marilor scriitori tragici, dar fiecare dintre ei are o personalitate artistică distinctă, tratând în mod diferit subiecte similare.

Tragediile lui **Eschil** (cca 525—456 î.d.Cr.) — *Perșii*, *Cei șapte împotriva Tebei*, *Prometeu înlănțuit*, *Orestia* formată din *Agamemnon*, *Hoeforele*[1] și *Eumenidele*[2]) — se caracterizează prin subiecte simple, concentrate, prin conflicte puternice și catastrofe violente, prin tonul grav, prin intervenția hotărâtoare a zeilor și prin evidenta superioritate a destinului.



Eschil

[1] Purtătoarele de ofrande.

[2] Furiile, ființe fantastice, care îi urmăreau pe criminali, devenite făpturi binevoitoare.

În piesele lui **Sofocle** (cca 495—cca 405 î.d.Cr.) — *Antigona, Edip rege, Edip la Colona, Electra, Filoctet, Aiax* — zeii au o importanță mai mică, accentul căzând pe caracterul uman cu măreția și contrastele lui. Lirismul pătrunde în aceste tragedii prin intermediul unor personaje sau al corului.

Creațiile lui **Euripide** (480—406 î.d.Cr.) — *Hecuba, Medeea, Hipolit, Andromaca, Ifigenia în Aulida, Troienele* etc. — estompează rolul destinului spre a aduce în prim-plan pasiunile puternice ale eroilor și se caracterizează prin importanța acordată personajelor feminine, prin patetism și intrigă mai complicată.

EDIP REGE de *SOFOCLE*

Capodoperă a literaturii antice și universale, *Edip rege* este o tragedie reprezentativă pentru confruntarea dintre om și destin. Această temă, caracteristică tragediei grecești, constituie, în același timp, — dincolo de concepțiile epocii în care a apărut opera lui Sofocle și care o marchează în mod inevitabil, — un aspect al condiției umane, o problemă a omului din toate timpurile.

Destinul tragic. Spre deosebire de Eschil, la care destinul se manifestă prin intervenția zeilor, Sofocle scade importanța elementului divin, punându-l pe om în contact mai direct cu soarta sa. Poetul tragic era astfel în acord cu tendința epocii sale de a-l așeza pe om în centrul universului, concepție sintetizată de filozoful Protagora în cuvintele : „Omul este măsura tuturor lucrurilor [...]".

Sofocle

Edip rege este o tragedie a cunoașterii, eroul său fiind stăpânit de patosul adevărului, pe care îl va afla cu prețul propriei sale prăbușiri.

Structura dramatică a tragediei urmărește într-o admirabilă gradație înaintarea lui Edip spre adevărul ce îi va fi fatal, marcând, totodată, loviturile pe care i le dă destinul la fiecare revelație, cu precizia unui mecanism infernal.

Cetatea Teba este bântuită de ciumă și regele Edip și-a trimis cumnatul, pe Creon, să afle de la oracolul din Delfi[1] cum își poate salva țara de groaznicul flagel. Creon se întoarce cu vestea că zeii vor face să înceteze ciuma atunci când tebanii îl vor pedepsi pe ucigașul încă necunoscut al lui Laios, fostul lor rege. Edip este străin de Teba ; el a venit din Corint și a fost încoronat rege în locul lui Laios, mort de curând, ca răsplată pentru că, rezolvând enigma Sfinxului[2], scăpase cetatea de acest monstru ce lua viața tuturor celor care nu-i puteau răspunde la ghicitoare.

---

[1] Localitate în Grecia antică în care exista un templu închinat zeului Apolo.
[2] Făptură fantastică, având cap de femeie, trup de leu și aripi.

Conducător drept și cu grijă pentru soarta poporului care l-a adoptat („Căci jalea lor mă doare mult / Mai mult decât mă doare însăși soarta mea"), Edip aruncă un greu blestem asupra criminalului necunoscut, jurând să-l descopere și să-l pedepsească.

Chemat de rege, sosește bătrânul proroc orb Tiresias. Întâlnirea cu el constituie pentru Edip, încă inconștient de aceasta, prima lovitură pe care i-o dă destinul pe parcursul tragediei. Tiresias îl știe pe vinovat, dar refuză să-l dezvăluie, înfiorat de gravitatea secretului pe care îl deține: „A ști e groaznic lucru, vai, când nu-i de vrun / Folos acelui care-ar ști"

La insistențele lui Edip și la jignirea pe care acesta i-o aduce, Tiresias răspunde cu aluzii ce țintesc tot mai clar spre regele însuși, printr-o abilă utilizare a persoanei a II-a singular a pronumelui: „Nu voi dezvălui / Nicicând amarul meu, mai bine zis... *pe-al tău*", „Nu vezi / / Că-n *tine*-i răul ?". Când, în sfârșit, Tiresias îl acuză direct („Îl cauți *tu* pe ucigaș ? Ești însuți *tu* !"), Edip îl consideră mincinos, dar prorocul i-a strecurat în suflet îndoiala cu privire la adevărații săi părinți, afirmând totodată că aflarea tainei cu privire la originea sa îi va aduce și sfârșitul („Azi îți vei ști și nașterea, și moartea ta !").

În cel de-al doilea episod[1], destinul îl lovește pe Edip mult mai indirect: încercând să-l liniștească și să-l convingă să nu dea crezare profeților, soția sa, Iocasta, fosta nevastă a lui Laios, relevă câteva fapte care pentru ea nu au însemnătate, dar care sporesc zbuciumul lui Edip: lui Laios i se prezisese că va fi omorât de propriul său fiu, dar el fusese ucis de un necunoscut la încrucișarea a trei drumuri, cu puțin timp înainte de sosirea lui Edip în Teba. Îngrozit, acesta dezvăluie că, fără să vrea, în urma unei certe, omorâse un bătrân în locul descris de Iocasta. În acel moment el venea spre Teba dinspre Corint, unde își părăsise părinții spre a evita să se realizeze prevestirea oracolului, după care el ar fi urmat să-și ucidă tatăl și să se căsătorească cu propria-i mamă.

O nouă lovitură perfidă a destinului are loc în cel de-al treilea episod, când un om sosit din Corint îl vestește pe Edip de moartea tatălui său, dovadă că oracolul nu s-a înfăptuit. Dacă în episodul anterior Iocasta dezvăluise cu seninătate fapte care pentru Edip erau pline de grave semnificații, acum rolurile se inversează, căci vestitorul aduce precizări care o fac pe regina amuțită de groază să vadă întregul adevăr: Edip nu este fiul regelui din Corint, ci îi fusese adus, ca prunc, chiar de acest vestitor, pe atunci cioban, care îl găsise în munți. Iocasta știe că acest copil cu gleznele străpunse este fiul *ei* și al lui Laios; ei înșiși porunciseră unui păstor să-l omoare spre a nu se împlini prevestirea, dar omului îi fusese milă de el și îl cruțase.

Edip nu înțelege încă, dar va afla întregul adevăr confruntându-l pe vestitor cu bătrânul păstor, care se întâmplase să fie și martor la asasinarea lui Laios. Dezvăluirile acestuia alcătuiesc cel de-al patrulea episod, de un puternic dramatism.

În acest fragment — construit, ca și scena cu Tiresias, pe alternanța insistențelor lui Edip și a ezitărilor celui întrebat —, regăsim hotărârea lui Edip de a afla cu orice preț adevărul.

---

[1] Această împărțire în episoade este efectuată de specialiștii de azi, întrucât tragedia antică nu cunoștea divizarea în acte.

Bătrâne,-n ochi privește-mă și la ce-ntreb
Răspunde-mi : Laios, el, ți-a fost cândva stăpân ?

PĂSTORUL

În casa-i m-am născut ca rob ; nu-s cumpărat.

EDIP

La ce te folosea ? Ce viață-acolo-aveai ?

PĂSTORUL

I-am păstorit, mai toată viața, turmele.

EDIP

De obicei, pe unde ți le păstoreai ?

PĂSTORUL

Pe Citeron sau prin poienile din jur.

EDIP (arătând spre Vestitor)

Pe omul ăsta tu pe-acolo l-ai văzut ?

PĂSTORUL

Pe cine ? Cum ? Cu ce prilej ? De cine-ntrebi ?

EDIP

De cel pe care-l vezi. De el vreodată-ai dat ?

PĂSTORUL

Nu-mi vine-n minte-așa, pe loc... E mult de-atunci.

VESTITORUL

Stăpâne, de mirare nu-i. Iar de-a uitat,
Am să-i aduc aminte eu ; mă știe el,
Că-am fost pe Citeron vecini cu turmele ;
El două turme-avea ; eu, una doar. Și-am stat
Așa trei ani la rând, răstimp de șase luni
Pe an, de când da-n primăvară până când
Pe cer Arotúros se-nălța. Ca să iernăm
El turma-n al lui Laios staul și-o ducea,
Eu în al meu...

(Către Păstor)

Ori mă înșel ? N-a fost așa ?

PĂSTORUL

Tu adevăr ai spus, dar este mult de-atunci.

VESTITORUL

Și-acum, să-mi spui : ți-aduci aminte că mi-ai dat
Cândva un prunc, să-l cresc cum parcă-ar fi al meu ?

PĂSTORUL

Ce spui ? De ce mă-ntrebi ? Și unde vrei s-ajungi ?

VESTITORUL

Ia uită-te ; acesta-i pruncul de atunci !

PĂSTORUL

(amenințându-l cu toiagul)

Lovi-te-ar moartea ! N-ai să taci odată ? Nu ?

EDIP

Bătrâne, nu-l mai dojeni, că mai curând
Tu s-ar cădea să fii mustrat că faci ce faci.

PĂSTORUL

Dar care-i vina mea, preabunul meu stăpân ?

EDIP

El te-a-ntrebat de un copil, dar n-ai răspuns.

PĂSTORUL
Ce știe el! Băsmește! Pierde vremea-n van.
EDIP
Iar tu de nu vrei să vorbești, te vom sili.
PĂSTORUL
Pe zei, te rog, nu-l silnici pe-un biet moșneag!
EDIP
Legați-i mâinile la spate, fedeleș!
PĂSTORUL
Vai mie, vai! Ce gânduri ai? Ce vrei să știi?
EDIP
Pe-acel copil cu pricina... tu i l-ai dat?
PĂSTORUL
Eu însumi, da!... Ce n-aș fi dat să mor atunci!
EDIP
Chiar asta ți se va-ntâmpla, de nu-mi spui drept.
PĂSTORUL
Ba de-am să-ți spun, cu mine-atunci s-a și sfârșit.
EDIP
Cu vorba vrea să ne tot ducă-acest bătrân...
PĂSTORUL
Nici gând! Ți-am spus că eu i-am dat pe-acel copil.
EDIP
Al cui era? Al tău? Vrun altul ți l-a dat?
PĂSTORUL
El nu era al meu... Mi-l dase cineva.
EDIP
Dar cine? Zi-i! Și-n Teba ruda cui era?
PĂSTORUL
Pe zei, stăpâne, rog nu mă mai întreba!
EDIP
De nu-mi răspunzi pe loc, cu tine s-a sfârșit!
PĂSTORUL
Să-ți spun: în a lui Laios casă s-a născut.
EDIP
El rob i-a fost? I-a fost el neam? Din neam regesc?
PĂSTORUL (șoptind)
Vai mie, vai!... Ce grozăvie am să-i spun!
EDIP
Și mie groază mi-e s-aud... dar trebuie.
PĂSTORUL
Copil se spune că i-a fost... Dar în palat
Soția ta te-o lămuri mai mult ca toți.
EDIP
Și-n seama ta ea ți l-a dat?
PĂSTORUL
Da, rege, da!
EDIP
Cu ce gând oare ți l-a dat?
PĂSTORUL
Ca să-l ucid!
EDIP
Chiar maică-sa? Ce chin!

Oracolu-o-ngrozea

EDIP

Dar ce i-a spus ?

PĂSTORUL

Că-şi va ucide el părinţii, el !

EDIP

Şi tu de ce l-ai dat moşneagului ? De ce ?

PĂSTORUL

Stăpânul meu, de milă doar ! Am vrut să-l scap.
Să-l ia cu el în ţara lui... El l-a scăpat !
Dar îl pândeau mai mari urgii. Şi dacă-acel
Copil eşti tu, vai, ce nenorocit mai eşti !

EDIP

Azi văd ce-a fost !... O, Soare, n-am să te mai văd !
Azi ştiu că m-am născut din cine nu s-ar fi
Căzut. Şi aflu că-am spurcat, ca soţ, un sfânt
Culcuş şi că-am ucis pe... vai, ce-ngrozitor !

(Edip fuge în palat. Pleacă Vestitorul şi Păstorul)

Corul

Strofa 1

Voi, muritori, vă perindaţi mereu,
Mereu, dar viaţa voastră ce-i ?
Nimicnicie-i văd ! Şi cine-a fost
Mai fericit decât atât
Cât în închipuirea-i s-a văzut ?
Ca mai de sus să cadă el !
Vreo pildă vreţi ? Eşti însuşi tu, sărman
Edip ! Ah, cum mai pot să cred
Că e vrun om ferice pe pământ ?

Antistrofa 1

Ţintise sus, mai sus ca toţi. Şi cât
De fericit era ? Aşa
De fericit ! O, Zeus, zdrobise el
Fecioara care ghearele-şi
Chircea şi în enigme prorocea ![1]
În calea morţii meterez
Al ţării mele-a fost. Noi rege-atunci
Te-am uns, Edip, al Tebei prea
Puternice şi mult te-am mai slăvit.

Strofa 2

Nu-i om mai urgisit decât eşti tu !
Mai grele-amaruri şi urgii
Nicicând schimbat-au viaţa vrunui om,
Ca ţie azi !"

Teme

Găsiţi în pasajul de mai sus un vers sugestiv pentru dorinţa lui Edip de a cunoaşte adevărul.

---

[1] Sfinxul.

Citatul este semnificativ și pentru rolul corului în tragedie: intervențiile lui fac legătura dintre episoade, comentând situația eroului. Relevând caracterul trecător al vieții, fericirii și măririi, corul dezvoltă un motiv pe care latinii aveau să-l numească „fortuna labilis" (soarta schimbătoare) și care va fi reluat și prelucrat de scriitori de pretutindeni și din toate timpurile, până în zilele noastre. Tot corul indică și o greșeală a lui Edip, aceea de a se fi considerat prea fericit, uitând că fericirea poate fi urmată de nenorocire. Aceasta constituie, alături de uciderea lui Laios (comisă tot fără voie), vina tragică a lui Edip.

Măiestria lui Sofocle se vădește atât în construcția de ansamblu a piesei, cât și în arta dialogului.

Teme

Comparați dialogul din fragmentul citat cu schimbul de discursuri ale personajelor din Iliada, *arătând de ce este acest dialog adecvat unei opere dramatice și cum accentuează el tensiunea tragediei.*

Groaznica revelație că Edip este ucigașul tatălui său și soțul mamei sale o determină pe Iocasta să se sinucidă, iar pe erou să-și scoată ochii și să se osândească singur la exil. Tragedia se încheie cu cuvintele Corifeului (conducătorul corului), care scoate în evidență morala piesei: alternanța dintre fericire și nenorocire, dintre mărire și cădere.

„CORIFEUL

Vedeți-l, vedeți-l, voi oameni din țara mea, Teba!
Edip ce-a știut dezlega mult vestitele taine,
Al țării stăpân ajunsese. La soarta-i, râvnind-o,
Priveau toți tebanii... Azi soarta-l aruncă-n urgie
Cumplită... Oricui așteptați-i și ziua din urmă
A vieții. Și numai când omul trecutu-i-a pragul,
Dar fără amaruri, atunci fericit socotiți-l!"

Edip și-a luat lumina ochilor spre a se pedepsi și a nu-și mai vedea fărădelegile. Dar orbirea lui are și un sens simbolic, sugerând cunoașterea profundă; pe vremea când avea ochi, el nu vedea înăuntrul său. Orbul Tiresias i-o reproșase la început: „Îți spun: mă-nvinuiești că-s orb. Dar oare tu, / Cu ochii-ți buni, tu năruirea nu ți-o vezi?". În final, lumina prea puternică a adevărului i-a luat vederea, așa cum soarele îl orbește pe cel care cutează să-l privească țintă.

Temă

Comparați orbirea lui Edip cu versul lui M. Eminescu din Scrisoarea III: *„Dară ochiu-nchis afară, înlăuntru, se deșteaptă".*

In acest simbol găsim și sensul înălțător al tragediei: destinul l-a învins pe Edip, dar acesta s-a ridicat deasupra sorții prin demnitatea cu care a înfruntat-o și prin patosul cu care s-a pus în slujba ade-

vărului. Superioritatea omului asupra destinului potrivnic stă în cunoaștere — acesta este sensul mereu actual pe care ni-l transmite peste milenii tragedia lui Sofocle.

Teme

Enumerați principalele caracteristici ale tragediei grecești.

Prezentați conținutul tragediei Edip rege.

Care sunt elementele care ne determină să numim tragedie opera lui Sofocle Edip rege ?

Care sunt principalele caracteristici care diferențiază între ele creațiile lui Eschil, Sofocle și Euripide ?

„La fel ca știința și filozofia, tragedia se prezintă ca un mod de explicație și de cunoaștere a lumii".

(A. Bonnard)

„În climatul spiritual al culturii grecești din secolul al cincilea î. d. Cr. corespondențele stilistice din domenii diferite de artă sunt sensibile. Masivitatea și forța elementară a coloanei dorice evocă momentul și înfățișarea tragediei eschileene. Coloana ioniană, cu supletea profilului și armonia volutei, trimite parcă la concepția și stilul dramaturgiei sofocleene. Iar diversitatea de elemente și mișcarea neliniștită de linii a capitelului corintic oare nu sugerează stilul patetic euripidean ? Apropierile între tragedie și arhitectură intervin spontan, asociațiile mintale se operează involuntar. In acest limbaj metaforic, tragedia lui Eschil, cea a lui Sofocle și cea a lui Euripide devin adevărate temple pe care antichitatea greacă le-a înălțat în cinstea geniului uman",

(O. Drimba)

BIBLIOGRAFIE

Homer, *Iliada*. Traducere în metrul originar de G. Murnu, vol. I—II, București, Editura Albatros (Lyceum), 1973 ;

Sofocle, *Tragedii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969 ;

Ovidiu Drimba, *Teatrul de la origini și până azi*, București, Editura Albatros (Lyceum), 1973.

LITERATURA ANTICĂ GREACĂ ÎN CADRUL ISTORIC ŞI CULTURAL AL EPOCII (SEC. XX—III i.d.Cr.).

TABEL SINOPTIC[1]

Perioada (i.d.Cr.)	Epoci, evenimente şi personalităţi istorice	Literatură	Arte plastice	Filozofie	Istorie
Sec. XX—XVI	Civilizaţia cretană Minos Ahcii — civilizaţia micenină Migraţiunea ionienilor pe coasta Asiei Mici		Frescele palatului din Cnosos Mormintele şi Poarta leilor din Micene		
Sec. XII—XI	Migraţiunea dorienilor				
Sec. IX—VIII	Războiul troian	Homer, *Iliada*, *Odiseea* Hesiod, *Teogonia*, *Munci şi zile*	Ordinul doric	Tales (cca 624—cca 546)	
Sec. VII—VI	Pisistrate (560—527)	Alceu (sf. sec. VII — inc. sec. VI) Safo (cca 612—cca 580) Anacreon (cca 560—cca 478)	Ordinul ionic Templul lui Egina	Pitagora (cca 560—cca 500) Heraclit (cca 540—cca 475) Protagora (cca 485—cca 415)	Herodot (cca 484—cca 425) Tucidide (460—396)
Sec. V	Războaiele medice Maraton (490) Salamina (408) Hegemonia Atenei Pericle (490—429) Războaiele peloponeziace (431—404) Hegemonia Spartei	Eschil (cca 525—456) Pindar (cca 518—cca 438) Sofocle (cca 495—cca 405) Euripide (480—406) Aristofan (cca 446—cca 386)	Templul lui Zeus din Olimpia Fidias Partenonul Propileele (437—433) Erehteionul (421—406) Ordinul corintic	Socrate (469—399) Democrit (cca 460—cca 370)	
Sec. IV	Hegemonia Tebei Alexandru cel Mare (Macedon) (356—323)		Lisip Praxitele (cca 390—cca 330)	Platon (427—347) Aristotel (384—322) Epicur (341—270)	
Sec. III	Începutul epocii elenistice (alexandrină)	Teocrit (cca 315—cca 250)	Niche din Samotrache		

[1] Datele cuprinse în acest tabel sunt extrase din *Mic dicţionar enciclopedic*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978 şi din *Scriitori străini*, Mic dicţionar, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică Bucureşti, 1981.

PRINCIPALELE TRĂSĂTURI ALE TRAGEDIILOR LUI ESCHIL, SOFOCLE ȘI EURIPIDE

ESCHIL

- introduce al doilea actor
- trilogii formate din tragedii legate între ele prin subiect
- conflict puternic
- subiecte simple, concentrate
- ton grav
- destinul se manifestă prin intermediul zeilor

SOFOCLE

- introduce al treilea actor
- tragediile din trilogie nu mai sunt totdeauna legate prin subiect
- tratează materialul tradițional (mitologic) cu mai multă libertate
- zeii apar mai puțin
- omul este pus în contact direct cu destinul său
- pune în lumină caracterele personajelor
- conflicte între caractere contrastante
- predomină conținutul moral
- introduce pasaje lirice

EURIPIDE

- lupta eroilor cu pasiunile lor
- nenorocirea personajelor nu mai este produsă de o voință superioară, ci de propriile lor patimi
- predomină eroinele
- accentuarea aspectelor psihologice
- efecte patetice
- antiteză între patimi mistuitoare și sentimente pure
- intrigă mai complicată
- structura complexă a tragediilor

LITERATURA LATINA

CONDIȚII ISTORICE — BAZELE CIVILIZAȚIEI ROMANE

Din fuziunea latinilor, sabinilor și a etruscilor s-a constituit poporul roman. Latinii și sabinii erau de origine indo-europeană, iar etruscii veneau din nordul Mării Egee și aduceau italicilor civilizația Orientului. Cam în aceeași vreme cu etruscii — sfârșitul secolului al VIII-lea î.d.Cr. —, grecii și-au stabilit coloniile în sudul Italiei, întemeind numeroase orașe și aducând cu ei o cultură strălucită, care influențează puternic pe cea latină.

Cap de roman

Civilizația romană se dezvoltă la Roma, care, după tradiție, a fost întemeiată în anul 753 î.d.Cr. Prin așezarea ei, Roma este sortită unor influențe numeroase, fiind constituită, la început, din locuitorii celor șapte coline. Dezvoltarea pe care Roma o datora etruscilor îi dă un rol de prim ordin între cetățile latine. Construcțiile, artele plastice, concepția despre lume și viață, cu excepția limbii, toate se resimt puternic de influența civilizației etrusce. În 509 î.d.Cr., la Roma a fost instaurată republica; puterea trece în mâna patricienilor. Procesul de cucerire a teritoriului Italiei peninsulare continuă și se încheie la sfârșitul secolului al II-lea î.d.Cr. În acest timp, structura politică veche, potrivită orașului stat Roma, nu mai corespunde nevoilor pe care le ridica teritoriul imens din bazinul mediteranean. Consecința este profunda criză politico-socială și destrămarea republicii.

PRIMA PERIOADĂ A LITERATURII LATINE. PRINCIPALELE SPECII LITERARE CULTIVATE

Literatura latină cultă apare în cea de-a doua jumătate a secolului al III-lea î.d.Cr., după modelele grecești, și este ilustrată de: Livius Andronicus, Titus Maccius Plautus și Ennius. Majoritatea creațiilor din

această perioadă se resimt puternic de influența unei literaturi multiseculare, cum este literatura greacă, romanii realizând totuși o literatură originală.

Ca orice popor, și latinii au avut o *literatură nescrisă*, folclorică, menținută și dezvoltată și după apariția literaturii scrise. Fenomenele naturii, viața, moartea, luptele dintre triburi și populațiile atât de variate, munca, iubirea au fost cântate în creații lirice, cântece de vitejie, legende, cântece de leagăn.

Înțelepciunea populară este surprinsă în proverbe și sentințe; circulau în popor și formele de descântece, *incantationes*, de asemenea, și cântece de ospețe, *carmina convivalia*. Prin creații de acest gen s-au transmis din generație în generație și legendele privitoare la *Romulus* și *Remus*, rivalitatea dintre *Tarquini* sau date despre *Horați* și *Curiați*. Spre deosebire de legendele grecești, care au un caracter mitologic, cele romane au o notă istorică dominantă și cu unele elemente mitologice. Cultul eroilor nu are la romani, ca la greci, un caracter religios; termenul *virtus* exprimă concret toate calitățile pe care le poate avea un erou. Creațiile folclorice, începuturile lirice, epice, satirice, dramatice vor constitui izvoare bogate de inspirație pentru literatura scrisă.

Literatura scrisă. Principalele specii literare cultivate aparțin tuturor genurilor. Romanii cultivă poezia lirică, epică, epopeea, poezia dramatică, istoriografia, discursurile, satira, epigrama.

Cnaeus Naevius ilustrează genul dramatic prin comedii, tragedii și creații epice, în care prelucrează legende italice (carmina convivalia) și greco-romane.

Proza este ilustrată de istoriografi, iar retorica de mai mulți oratori, dintre care se distinge **Cato cel Bătrân**, supranumit **Cenzorul.**

Lui **Titus Maccius Plautus** (cca. 254—184 î.d.Cr.) i se atribuie 21 de comedii, din care cele mai cunoscute și izbutite sunt: *Aulularia*, *Captivi*, *Miles gloriosus*, *Amphitryo*. Unele sunt comedii de intrigă, cum este *Mostellaria (Comedia stafiilor)*, altele, comedii de interes psihologic, ca *Aulularia (Ulcica)*, și comedii de moravuri, *Miles gloriosus (Soldatul fanfaron)*.

Aulularia tratează o temă universală, dezumanizarea ca urmare a setei de înavuțire, temă pe care o vom regăsi la Molière în *Avarul*, la Balzac în *Comedia umană* (Studii de moravuri), iar în literatura română în *Hagi-Tudose* de B. Delavrancea și în *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.

Personajul care deschide galeria unor astfel de dezumanizați este Euclio, sărac și bătrân, care a găsit în casa lui o ulcică plină cu bani.

Acțiunea se derulează repede și situațiile comice în care se află cei ce dobândesc neașteptate averi sunt artistic realizate.

T e m ă

Citiți următorul dialog dintre Euclio și sclava sa Staphyla și arătați cum se manifestă dezumanizarea personajului central:

„ACTUL I, SCENA I

EUCLIO, STAPHYLA

EU. Ieși, zic, hai, ieși! Pe Hercule, trebuie să ieși imediat de aici afară, spioană cu ochii iscoditori!

ST. Nenorocita de mine, de ce mă ciomăgești?

EU. Ca să fii nenorocită şi netrebnică cum eşti, să-ţi duci o viaţă netrebnică, aşa cum meriţi.

ST. Da' de ce m-ai alungat acuma din casă?

EU. Să-ţi dau eu ţie socoteală, holdă de bice? Du-te la o parte acolo de la uşă! Acolo, acolo, te rog. Uite cum merge! Dar ştii tu ce te aşteaptă? Pe Hercule, dacă-oi pune mâna pe bâtă sau pe bici, o să te fac să-ţi măreşti pasul ăsta de broască ţestoasă.

ST. Duce-m-ar toţi zeii la spânzurătoare, decât să te mai slujesc pe tine în halul ăsta!

EU. Ia uite, nelegiuita, cum murmură singură! Pe Hercule, hoaţo, am să-ţi scot eu ţie ochii ăştia, ca să nu mai vezi ce fac. Înapoi de acolo, acum, acum.

ST. Încă mai înapoi?

EU. Ho! Acolo să stai! Dacă ai să te muţi din acest loc cât latul unui deget sau cât o unghie, sau dacă ai să te uiţi înapoi până când am să-ţi poruncesc eu îndată, pe Hercule, am să te fac eleva spânzurătorii. Nici o îndoială că nu am văzut niciodată o babă mai nelegiuită ca asta, şi mă tem neînchipuit de mult de ea [...] să nu simtă unde este ascuns aurul [...] ea are ochi şi în ceafă, netrebnica. Acum am să mă duc să văd dacă mai este aurul acolo unde l-am ascuns. Tare mă mai frământă, sărmanul de mine!

ST. (apare) Aşa să mă ajute Castor, dacă pot eu să spun ce nebunie a dat peste stăpânul meu; în felul ăsta de zece ori pe zi mă scoate din casă. Pe Polux, nu ştiu ce furtuni îl stăpânesc pe omul ăsta. Veghează noapte după noapte, apoi ziua ca un cizmar şchiop stă tot timpul acasă".

Viziunea comediilor lui Plaut este realistă, personajele sale sunt într-o continuă mişcare şi caracterizarea lor este realizată frecvent prin situarea în împrejurările concrete de viaţă sau prin analiza psihologică a sentimentelor.

Publius Terentius Afer (cca 190—159 î.d.Cr.) a scris şapte comedii, dintre care se remarcă, prin măiestria compoziţiei şi prin intriga dublă, *Andria*, iar, prin forţa comicului şi realizarea personajelor, *Eunuchus* (Eunucul).

SECOLUL I Î.D.CR.

În proză se afirmă **Cicero** (106—43 î.d.Cr.), de la care ne-au rămas discursuri care reflectă atitudinea sa faţă de realităţile social-politice romane. A fost cel mai mare orator roman. Creator al unui tratat de retorică, Cicero expune felul, scopul, obiectul şi părţile discursului. Perioadele, frazele cu diferite varietăţi, ritmul oratoric, stilul adecvat retoricii, sintaxa cu toată gama construcţiilor, concentrarea procedeelor stilistice şi ritmice fac din Cicero o figură proeminentă a oratoriei. *Catilinarele* (cele patru discursuri politice pronunţate împotriva lui Catilina), *Filipicele* (paisprezece discursuri pronunţate împotriva lui Antoniu, care încerca să-i urmeze lui Cezar), sunt grăitoare pentru arta la care s-a ridicat discursul prin Cicero.

Caius Iulius Caesar (101—44 î.d.Cr.), geniu militar neîntrecut, lasă însemnări despre războiul cu galii și despre războiul civil : *Commentarii de bello Gallico* și *Commentarii de bello civili*. Prima operă cuprinde șapte cărți și expune întâmplările din Galia între anii 58 și 52 î.d.Cr. Scriitorul acordă un loc important nu numai narațiunii, ci și descrierilor și portretelor. Narațiunea reține prin obiectivitatea relatării, prin concizie și simplitate.

Caius Sallustius Crispus a lăsat opere cu conținut istoric, iar **Cornelius Nepos** este primul biograf roman important.

Poezia este reprezentată de **Caius Valerius Catullus** (87—54 î.d.Cr.), care compune poeme lirice, și **Titus Lucretius Carus** (cca 95—55 î.d.Cr.), autorul amplului poem filozofic *De rerum natura (Despre natura lucrurilor)*. Este un poem cosmogonic și sociogonic, conceput în viziune materialistă, sub influența filozofiei lui Epicur. Compus din șase cărți, în hexametru dactilic, este izvorât din dragostea pentru om, din dorința de a-l salva dintr-o existență plină de frământări și temeri. Lumea este, în concepția sa, de natură materială. Toate lucrurile din natură au la baza lor un izvor real, ale cărui însușiri se percep senzorial și rațional, izvor care se numește *materie*. La baza tuturor lucrurilor se află principiul material : „nimic nu se naște din nimic". Materia care alcătuiește ființele și lucrurile este veșnică și se transformă fără încetare. Ea este formată din atomi, veșnici și în continuă schimbare a legăturilor dintre ei. Alături de materie există vidul, ceea ce creează posibilitatea mișcării. Universul nu are limite fixe și nu există o singură lume, ci o pluralitate de lumi. Sufletul este muritor, fiind el însuși material, astfel încât frica de moarte este absolută. Neexistând suflet nemuritor și zeii neintervenind în viață, nu sunt justificate neliniștile inspirate de moarte, superstiții religioase sau fenomene ale naturii.

Temă

Citiți următorul fragment și arătați ideile prin care poetul își argumentează concepția materialistă :

„Căci eu acuma voi începe-a-ți spune
De-a cerului și-a zeilor făptură,
Și-ți voi dezvălui ce sunt atomii,
Din care firea le urzește toate
Și spor le dă și hrană, și în care,
Când toate pier, le-ntoarce iar pe toate.
Când noi vorbim de ei, le zicem încă
«Materie» și «germeni» și «semințe»,
Ba-i mai numim pe ei și «corpuri prime»,
Căci toate sunt dintr-înșii zămislite.
. . . . . .
Noi trebuie să ne dăm bine seama
De cele care sunt deasupra noastră,
Cum merg pe boltă soarele și luna,
Și ce putere mână orice lucru
Aici pe pământ, dar mai cu seamă

Să ispitim și să vedem din ce sunt
Alcătuite sufletul și mintea.
. . . . . .
Nu razele de soare, deci, nu alba
Lumin-a zilei trebuie să-mprăștie
Din suflet întunericul și spaima,
Ci observarea studiului naturii.
El trebuie să-și ieie începutul
De la acest principiu, și anume
Că din nimic nimica nu se naște
Din vrerea unor zei.
. . . . . .
Ci toate cresc încet, cum e și lucru
Firesc să fie, din anume germeni,
Și-n timp ce cresc, rămân aceleași toate,
Așa că tu prea bine poți cunoaște
Că din sămânța lui își trage hrana
Și crește orice corp.
. . . . . .
Fiindcă unui corp, spre a se naște,
I-i dată o materie-anumită"...

(Despre natura lucrurilor, I—74—301)

Poetul insistă asupra faptului că mișcarea atomilor nu se datorează unei cauze exterioare. Atomii sunt infiniți, spațiul este infinit. Lucrețiu afirmă că omul a apărut cel din urmă, pe scara viețuitoarelor, urmând apoi o continuă evoluție, urmărindu-l în acest proces evolutiv. De asemenea, poetul arată că limba este un produs al vieții sociale și unul dintre factorii progresului.

Temă

Citiți din poezia argheziană ciclul Cântare omului *și găsiți poeme care subliniază aceleași idei cu ale lui Lucrețiu din* De rerum natura.

Scopul major al operei lui Lucrețiu este eliberarea omului de cătușele nefericirii. Modul de comunicare este variat. Poemul cuprinde versuri cu tonalități de imn, descrieri, personificări, dialoguri, expuneri filozofice lungi, alternate de momente poetice, cum este imnul adresat zeiței Venus. Prin talentul său poetic, prin sistemul său filozofic materialist, prin viziunea grandioasă asupra lumii, prin mecanismul operei sale, Lucrețiu este unul dintre cei mai mari poeți latini.

Temă

Citiți din creația eminesciană poezia Scrisoarea I. *Comparați tabloul genezei cu cel corespunzător din poemul lui Lucrețiu.*

EPOCA LUI AUGUST (31 î.d.Cr.—14 d.Cr.)

Sub August, Roma va uita, în parte agitația politică ; prin acțiunea lui Octavian, care pune capăt ciocnirilor dintre partide și generalii vanitoși, se creează o atmosferă propice dezvoltării culturii și se formează un public receptiv la artă. Prin echilibrul de gândire și sensibilitate, prin valoarea lor artistică majoră, prin tematica și mesajul umanist, prin acordul cu epoca și problemele ei, operele din această perioadă aparțin „clasicismului latin". August își sporește gloria, apropiindu-și pe marii scriitori formați înainte de ridicarea sa : Vergiliu, Horațiu, Titus Livius, sprijiniți și de Mecena.

Publius Vergilius Maro (70—19 î.d.Cr.), născut la Andes, lângă Mantua, studiază la Cremona, Milan și Roma. El scrie *Bucolicele*, numite mai târziu și *Ecloge*, create în vers hexametru, alternativ dialogate și narative, care au ca model *Idilele* rustice ale lui Teocrit, poetul din Siracuza. Ele cuprind tablouri ale vieții rustice, întâlniri ale păstorilor și exprimă, prin glasul lor, suferința unor suflete cu o capacitate afectivă deosebită și care își caută alinarea prin cântec. Se inaugurează astfel un gen de poezie ușor aluzivă la viața contemporană, care va fi bogat ilustrată în literatură. Cadrul acestor scenete pastorale, cu plaiuri unduioase, cuprinde elemente ale locului natal.

Vergiliu

Unele dintre bucolicele dialogate reprezintă întreceri păstorești de poezie, care amintesc întrecerile populare de poezie siciliană. *Bucolica a V-a*, spre exemplu, emoționează prin lirismul ei și prezintă moartea și apoteoza lui *Dafnis*, pe care îl plânge toată lumea arcadică :

„Nimfele plângeau pe Dafnis, mort de-o moarte nemiloasă.
Voi, aluni, ați fost atunce martori bocetului lor,
Și voi, apelor, atunce când, pe bietul ei fecior,
Muma lui, îmbrățișându-l, blestema și zei, și stele.

. . . . . .

Presărați cu flori pământul, umbră la fântâni faceți-i
Voi, păstorilor, lui Dafnis ; el vrea asta de la voi.
Faceți-i mormânt și scrieți pe mormântul lui apoi :

«Eu sunt Dafnis ; din pădure slava mea urcă în stele
Paznic de mioare mândre și mai mândre decât ele.»"

(20—14)

Teme

Amintiți o creație orală asemănătoare din literatura română, care prezintă motivul comuniunii om-natură.

Frumusețea figurilor de stil accentuează lirismul poeziei.

Găsiți imaginile artistice din următoarele versuri și arătați rolul lor în comunicarea sentimentelor :

„Cântul tău îmi este mie, o, poetul meu slăvit,
Ca un somn pe iarba verde când e omul ostenit,
Ori ca setea stâmpărată, vara, la izvorul rece ;
Tu și-n glas, nu numa-n fluier pe maestru-l poți întrece.
Fericit ești tu, copile ; un alt Dafnis ești de-acum !
Totuși cântecul acesta eu ți-l voi cânta, oricum,
Și pe Dafnis, ca și tine, îl vor înălța la stele.
I-am fost drag și eu ; în slavă urce-l versurile mele !"

(45—52)

Georgicele amintesc de *Munci și zile* al lui Hesiod și cuprind patru cărți, fiecare dintre ele fiind alcătuită din peste cinci sute de versuri. Vergiliu cântă viața țăranului, atmosfera câmpenească, privind, cu ochi de poet, munca și strădania nobilă a plugarilor. Dincolo de caracterul didactic al operei întâlnim versuri ce impresionează prin căldura cu care se elogiază țara și poporul roman :

„Totuși, nici pământul țării mezilor — cât de bogat e
În păduri — nici mândrul Gange, nici — cu ape tulburate
De bogatul praf de aur — râul Hermus nu-s în stare
În minuni să se întreacă cu Italia ; nici Bacra,
Indiile ori Panchaia, cea acoperită toată
De nisipuri dătătoare de tămâie. Plaiul nostru
— Ce e drept — n-a fost vreodată răsturnată de acei tauri
Ce suflau pe nări văpaie, ca în sânu-i să primească
Drept sămânță colții hidrei — nămetenie hidoasă ;
Nici n-a ridicat la față drept recoltă-mbelșugată,
Colfuri nalte și lănci dese de războitori purtate.
Ci meleagurile noastre sunt de grâne-acoperite,
Grele-n spic, și de pe Massic curg licorile lui Bacus,
Și-mpânzite-s de măslinii zvelți și de cirezi voioase.
Aci, mândrii, bătăioșii cai se-avântă în câmpie ;
Colo, albele ciopoare pasc la malul tău, Clitumne,
Cum și taurii puternici — cele mai de frunte jertfe —
Cari, scăldați în apa-ți sacră, însoțeau ades la Roma
Către templele divine triumfalele alaiuri.
La noi primăvara este veșnică, iar timpul verii

Stăruie și-n luni ce nu sunt, pe-alte plaiuri, ei sortit.
Oile își fată mieii două ori pe an, și pomii
Tot de două ori dau roade. Însă n-ai să vezi nici tigrii
Cei turbați, nici semințiа crudă-a leilor, Omagii
Nu înșală, otrăvindu-i pe nefericiții care
Culeg ierburi, și nici șerpii nu-și târăsc pe sol, ca-ntr-alte
Părți, imensele inele sau, solzoși, se strâng și-n jurul
Lor se-ncolăcesc — spirală. Mai adaogă atâtea
Mari orașe fără seamăn și lucrările mărețe
Cu strădanie nălțate, și cetățile zidite
Sus, pe stânci, prăpăstioase, și-apele ce-nvolburate
Se rostogolesc de-a lungul anticelor meterezuri.
Să mai amintesc acele două mări care ne scaldă
Țara sus și jos ? Ori încă lacurile noastre vaste ?
Tu, cel mai întins, o Larius ; tu, Benacus, ce te zbuciumi
Vălurind, vuind ca marea ? Oare porturi și zăgazuri
Să mai amintesc, ce-s puse lacului Lucrin, și marea
Mânioasă ce mugește împotriva lor, în locul
Unde apa Iuliană îndelung și-n larg răsună
De talazurile mării, înapoi respinge, și-unde
Valul tirenian pătrunde clocotind până-n Avernus ?
Plaiul nostru de asemeni din adâncuri dezvelit-a
Vine de argint și mine de aramă ; multe locuri
Sunt îmbelșugate-n aur. Plaiul nostru e acela
Care-a zămislit o rasă de viteji puternici : Marsii.
Tineretului din Sabinum, volscii cei cu lance scurtă,
Răbduriu la greu ligurul. El născu bărbați ca Decii,
Marius, Camillus cel mare, Scipionii tari în lupte
Și pe tine, o slăvite Cezar — tu, biruitorul
Asiei îndepărtate, care astăzi pui pe goană
Indianu-nfrânt, departe de colinele romane.
Te salut, pământ al țării lui Saturn, preabună maică
A recoltelor bogate, darnică zămislitoare
De eroi slăviți ; în cinstea ta, mă încumet acuma
A cânta-ndeletnicirea ce din vechi ți-aduse fala,
Și-ndrăznеț — izvorul sacru deschizându-l fac să sune
În cetățile romane cântul minunat din Ascra".

(II—136—129)

Temă

Ce sentimente trezește în conștiința voastră acest fragment ? Motivați aceste sentimente.

Opera cea mai valoroasă a lui Vergiliu este epopeea *Eneida*. Dorind să îmbine frumusețea creațiilor artistice grecești și spiritul național roman, timpurile homerice și gloria lui August, poetul se oprește la legenda troianului Enea. Epopeea cuprinde 12 cărți, în care Vergiliu cântă rătăcirile pe mare ale lui Enea, popasul său în Cartagina, unde regina

Dido se îndrăgostește de el. Eroul părăsește Cartagina, Iupiter reamintindu-i misiunea sa. Sosește în Italia și după un șir de lupte întemeiază orașul Lavinia, din care își va trage originea Roma. Epopeea înfățișează acțiunea de mari proporții a lui Enea pentru întemeierea Romei și evocă un anumit univers social și moral al epocii respective. Opera impresionează prin sensurile cu care poetul latin încarcă faptele. Astfel, Enea renunță la iubirea pentru Dido dintr-un puternic simț al datoriei ; căpeteniile se perindă pitoresc și reprezintă trăsături de caracter ale poporului roman ; scenele de pe scutul lui Enea vestesc istoria viitoare a Romei ; coborârea în Infern este o simbolică inițiere în tainele eternității. Mesajul epopeii este umanist : victoria solidarității și a omeniei, fuziunea latinilor cu troienii, din care se va ridica Roma, pentru a întrona pacea în lume. Enea reprezintă forța morală sporită în luptă și neîncetata aspirație spre fericire, spre împlinirea totală. El își înțelege misiunea de conducător de obște, comportându-se ca un erou matur care privește doar spre viitor, căci Vergiliu evocă anticipat, prin eroul său, toate momentele mari ale istoriei naționale. Epopeea dăinuiește peste veacuri prin amploarea narațiunii, prin măreția eroică, mesajul patriotic, frumusețea stilului și prin perfecțiunea versului.

Temă

Citiți următorul fragment și arătați mijloacele artistice prin care poetul zugrăvește pe vechii italici, idealul lor de viață :

„Dintr-un aspru soi de oameni, cum se nasc, ne ducem pruncii
Să-i călim în reci pâraie cu o apă înghețată,
De copii rup somnul nopții și vânat în codri cată
Obosindu-l, iar drept joacă îmblânzesc sălbatici cai
Ori încoardă arcul ager, cu săgeți de-a lung pe plai,
Tineri muncile învață fără trai cu-ndestulare,
Când supun cu sapa lanul sau răpun cetatea tare...
Viața și-o petrec de-a-ntregul, tot cu săbiile în mâini,
Întrețin cu lănci întoarse greabănul de junci hapsâni,
Și când, după vreme lungă, bătrânețea noastră vine,
Nu ne dăm nici chiar atuncea, încă ne mai ținem bine.
Coifuri cărunțețea-apasă, nu e nimeni mulțumit
De n-aduce prăzi acasă și din jafuri n-a trăit...
Ce vă place însă vouă ? Horbote în haine rare,
Colorate cu șofranuri ori cu purpuri sclipitoare,
Semn vădit de moliciunea ce în inimi o aveți !
Iar veșmintele cu mâneci sunt la voi de mare preț,
Ca și mitrele cu panglici. Frigiene la înălțime
(și nu frigieni), porniți-o către crestele dindyne !
Fluierul cu două bețe, mergeți iarăși să-l aflați,
Sub timpane și cavaluri, dănțuind să vă-ndreptați
Către Maica de pe Ida ! Lănci și săbii dați în seamă
La bărbați în toată firea ! Mergeți, tobele vă cheamă"...

(Eneida — IX, 602—624)

Următorul fragment impresionează prin forța plastică în descrierea furtunii pe mare, accentul căzând pe aglomerarea verbelor în realizarea tabloului :

„Să prăvălesc către mare-mpreună Eurul și Notul,
Africul greu de potoape și tot până-n fund mi ți-i răstoarnă
Rostogolind către țărmuri mărețe și groaznice unde.
Țipă bărbații și-odgoanele vin să-și unească al lor scrâșnet.
Norii deodată răpesc din vedere troienilor cerul,
Ziua le-o iau și pe ape se așterne întuneric de noapte.
Bubuie bolta, văzduhul sclipește de fulgere dese,
Toate arată vâslașilor moartea oriunde de față.
Simte Enea cum trupul îi seacă-n flori ca de gheață"...

(Eneida — I, 81—92)

Temă

Comparați mijloacele artistice din acest fragment cu cele întâlnite într-o operă din literatura română.

Quintus Horatius Flaccus (65 î.d.Cr—8 î.d.Cr.) este originar din Venusia. A studiat la Roma și la Atena. Participă la lupta de la Philippi, împotriva armatelor lui Octavian, cu gradul onorific de tribun militar. Se bucură de prietenia lui August și a lui Mecena. Profunde sentimente l-au legat de Vergiliu. A scris : epode, satire, ode și epistole, dintre care *Epistola către Pisoni — Arta poetică* — prezintă principii estetice.

Epodele sunt 17 poeme scurte, scrise în distih iambic, cu un ton violent, sarcastic, în care critică moravurile și viciile societății romane contemporane. *Satira I* din *Cartea I* biciuiește lăcomia de bani ; poetul se adresează unui avar închipuit cu care dialoghează, arătându-i absurditatea unui asemena viciu. Interogația poetică, alternată cu o comunicare exclamativă, gradația ascendentă sporesc nota biciuitoare a satirei :

Horațiu

„Dormiți cu guri căscate pe pungi de aur pline,
Ca pe odoare sacre voi banii îi păstrați,
Vă bucură vederea, de parcă-ar fi pictați !
Știți voi la ce-i bun banul ? Să-ți cumperi ce-ți lipsește,
Tot ce te ține-n viață și trupul ți-l hrănește :
Legume, poame, pâine și-o cană de vin vechi.

Să tremuri zi și noapte, să fii numai urechi,
Ba că te calcă hoții, ba casa se aprinde,
Ba că te fură sclavii și fug de nu-i poți prinde...
Acestea-s pentru tine plăceri și bucurii?
Aș vrea lipsit de ele să fiu cât voi trăi!"

(I—86—94)

Poetul critică în celelalte satire: prostia, lipsa de măsură, ambiția, desfrâul, caracteristice societății în care trăia. Din cuprinsul lor, din descrierea dezechilibrului moral al oamenilor reiese o lecție de viață simplă și de moderație, de năzuință neostentativă spre mai bine. Din punct de vedere artistic, Horațiu marchează un moment de vârf în dezvoltarea acestei specii prin nota de „conversație" cu interlocutori anonimi, prin schimbările bruște de tonalitate, prin schițe, portrete pitorești, fragmente dialogate, elemente de fabulă, reflecții personale.

Temă

Urmăriți în fragmentul din Satira a III-a — Cartea I *ce vicii critică poetul și prin ce modalități artistice:*

„Cei care spun că toate păcatele-s egale
Certați sunt cu-adevărul și legile morale.
Pe toate să le judeci de-a valma, e nedrept.
Așa ne-nvață vremea și cronica cetății:
Că legile sunt puse de teama nedreptății.
Natura, care simte ce-i dulce sau amar,
Pentru dreptate n-are un cumpănit cântar
Și nu știe s-aleagă ce-i rău de ce e bine,
Că una-i să calci varza unei grădini vecine
Și alta e, din templu, să furi un vas zeiesc!
Acele legi sunt juste, care deosebesc
Păcatele cumplite de greșuri ușurele.
Pe cel ce poți să-l vindeci cu câteva nuiele,
Nu-l osândi să moară sub lovituri de bici.
Hoția și omorul la fel sunt? Așa zici?
Așa împarți dreptatea? Și-o astfel de lege
Ai pune omenirii, dacă te-ar face rege?"

(I—123—152)

In satire și unele epistole, Horațiu dezbate probleme literare. In epistole, morala este mai puțin evidentă, mai profundă, iar ironia face loc unei înțelepciuni îngăduitoare.

Arta poetică nu are caracterul unui manual; ea abordează probleme generale privitoare la fondul și la forma creației literare, la genurile literare, referindu-se și la teatru. Horațiu subliniază necesitatea respec-

tării unor principii fundamentale, care dau valoare operei de artă, și anume : claritatea, simplitatea, unitatea dintre fond și formă, originalitatea, concizia, armonia, noutatea lexicului, potrivit conținutului.

T e m ă

Urmăriți fragmentul din Arta poetică *și notați prin ce modalități artistice comunică autorul ideile sale privitoare la opera de artă :*

„Dac-ar voi la grumazul de cal să-nnădească un pictor
Cap omenesc și să-mbrace de-asemeni cu pene pestrițe
Membre-adunate de ici și de colo, așa că femeia
Mândră la chip să sfârșească nespus de hidos într-un pește,
Râsul, venind s-o priviți, ați putea să vi-l țineți, prieteni ?
Credeți, Pisoni, că se-aseamănă acestei figuri pe de-a-ntregul
Cartea în care-ntocmai fără șir vor veni la lumină,
Tocmai ca visul bolnavului, unde nici un cap, nici picioare
Nu se unesc într-un tot unitar. La poeți și la pictori
Dreaptă putere e dată orice să-ndrăznească de-a pururi.
Știm, și această-nvoire o-ntărim, cum la fel o și cerem,
Dar să nu fie însoțite de fiare animalele blânde,
Nici să se-mbine cu șerpi zburătoare, și tigrii cu mieii.
. . . . . .
Simplă să fie lucrarea, având mai întâi unitate.
Mulți dintre noi, o, părinte și tineri de tatăl lor vrednici,
Ne amăgim cu iluzii că-i bine, concizia-i ținta,
Însă obscuri sunt în scris ; urmărind unu-n stil eleganța,
Nerv și avânt îi lipsesc, căutând măreția se-ngâmfă,
Prea chibzuit, temător de furtuni, se târăște-n tărână ;
Vrând ca în chip uimitor să prefacă subiectele simple,
Îți zugrăvește-n păduri un delfin, un mistreț, între valuri ;
. . . . . .
Voi, care scrieți, luați un subiect potrivit cu puterea
Voastră și lung cumpăniți ce-ar putea și ce nu să suporte
Umerii. Cine și-alege o temă pe propria-i forță
Darul vorbirii cu el e, de-asemeni și ordinea clară.
Ordinea, de nu mă-nșel, are-această-nsușire și farmec
Că autorul poemei promise nu spune chiar totul,
Multe le-amână, le ține-așteptând o prielnică vreme ;
Una îi place acum, celelalte le lasă deoparte.
Prin însușirea prudentă și-aleasă-a cuvintelor capeți
Mare distincție-n scris dacă, printr-o-mbinare măiastră,
Faci dintr-un termen uzat unul nou. Dacă este nevoie
Să exprimăm cu noi semne idei până-atuncea ascunse,
Să făurim chiar cuvinte de care Cethegii-n tunică
N-au auzit, și licența-i admisă când e cu măsură ;
Vorbele noi născocite-or să aibă cândva o valoare,
Dacă venind din izvoare grecești sunt ușor mlădiate.
Oare romanii să deie un drept lui Ceciliu și Plaut
Neîngăduind lui Vergiliu și Variu ? Văzut rău de ce sunt

Pentru un spor ce-l pot face, când limba lui Cato și Enniu
A-mbogățit al strămoșilor grai și a pus în lumină
Nume-nnoite de lucruri ? Căci fost-a permis și-o să fie
Să folosești un cuvânt însemnat cu a zilei pecete."

(*Epistola către Pisoni, Arta poetică* — 1—59)

Horațiu insistă asupra rolului social al poetului, asupra importanței și demnității trudei sale. Îi cere acestuia calități morale și să se călăuzească după rațiune și după natură, să aibă un gust pur, pentru a asigura operei o formă desăvârșită. Principiile sale estetice au dăinuit peste veacuri și constituie și astăzi elemente fundamentale în realizarea unei opere durabile, de valoare majoră.

Toate temele sunt accesibile lirismului, iar Horațiu a îmbinat în cărțile lui de ode o mare diversitate tematică. Ele cuprind : elemente mitologice, peisaje, reflecții filozofice, sfaturi, meditații etc. Motivele abordate în unele ode străbat în lirica universală până în zilele noastre. Așa este meditația asupra ideii de tihnă, de răgaz, un bun spiritual pe care nici o bogăție nu-l înlocuiește :

„Liniște în Largul Egeii cere
zeilor năierul, când norii negri
luna o ascund și lucind nu vede
stele în drumu-i,
liniște cer tracii nebuni la luptă,
liniște și mezii gătiți cu tolbele,
liniștea, o Grosphus, ce n-o dau perle,
purpuri sau aur.
Nici comori și nici consularul lictor
zbuciumele triste nu scot din minte,
nici îngrijorările ce-n palate
scumpe dau roată.
Bine poți trăi cu puțin, pe masa-ți
de lucește solnița părintească
și spurcata poftă sau teama nu-ți iau
somnul cel dulce."

(II — *Odă 16 — Lui Grosphus*)

Motivul îndemnului la trăirea clipei apare în versurile din aceeași odă. Suita de interogații, gradația ascendentă, structura inversă a sintaxei poetice comunică înțelepciunea unei existențe moderate, fără năzuințe de mărire. Pacea sufletească nu o dau „perle, purpuri sau aur", nici „comori", căci „bine poți trăi cu puțin" :

„Încrezuți, de ce, într-o viață scurtă,
multe vom ținti ? și de ce căta-vom
soarele-altor țări ? a fugi de sine
poate fugarul ?
. . . . . .
Vesel de prezent, ce va fi pe urmă
grijă nu purta, iar necazu-mbună-I

cu domol surâs ; fericit în toate
nu este nimeni."

Poetul reia tema în oda dedicată lui Taliarh.

Viața trebuie trăită cu toate bucuriile pe care le oferă, alungând orice gând de meditație gravă asupra viitorului :

„Vezi cum se-nalță-n 'naltul omăt sclipind,
Soracte, fără vlagă pădurile
se pleacă sub poveri și gerul
asupra a încremenit pâraie ?
Topește frigu-n vatră punând din nou
butuci belșug și scoate din amforă
sabină vin de patru ierne,
O Taliarh, mai cu dărnicie.
. . . . . .
Ce fi-va mâine — feri să întrebi : o zi,
oricum, de-ți mai dă Soarta, câștigului
s-o treci și, june, nu fugi de
dulcile dragoste, nici de hore
cât încă verde, încă departe ești
de căruntețea morocănoasă."

(I — *Odă IX — Lui Taliarh*)

Oda se deschide cu un frumos tablou al iernii, cu imagini vizuale, realizat prin epitete adjectivale, adverbiale și prin personificări. Simplitatea lexicului, creionarea sugestivă a tabloului, ritmul interior al versurilor evidențiază valoarea artistică a poeziei.

T e m ă

Asociați cu o poezie din creația eminesciană în care se abordează motivul scurgerii iremediabile a timpului următoarele versuri din oda Lui Postumus :

„Hei, Postume, Postume,-n aprigă fugă
se spulberă anii și-n van e-orice rugă,
căci nici bătrâneții ce vine grozavă,
nici morții neînfrânte n-aduce zăbavă,
. . . . . .
câți roadem din rodul acestui pământ
vom trece-o cu toții, ori rege de ești,
ori numai săracul ce-ogorul muncești.
. . . . . .
lăsa-vom pământ și cămin și soție ;
din pomii pe care i-ai pus n-o să vie
nici unul cu tine, ci doar și-o-nsoți
un trist chiparos pe stăpânul de-o zi."

(II — *Odă XIV — Lui Postumus*)

Temă

Urmăriți fragmentul din Cartea a III-a — Oda a XXX-a, *în traducerea lui M. Eminescu, și meditați asupra ideilor profunde pe care poetul le exprimă :*

„Mi-am zidit monument decât acei de fier
Mult mai trainic și-nalt ca piramizi cerești ;
Ploaia nu-l va mânca, nici aquilonul slab,
Nici al anilor șir, vremile care fug.
Nu de tot voi muri, partea mai bună a mea
Va scăpa de mormânt..."

PUBLIUS OVIDIUS NASO (43 î.d.Cr.—17 d.Cr.), originar din Sulmona, este înmormântat în orașul Tomis (Constanța de astăzi), unde a fost exilat. Se dedică poeziei, deși se remarcase ca discipol al retorilor mari din epocă. După o lungă călătorie în Grecia, îmbrățișează cariera juridică, dar revine curând la poezie. Poet liric, elegiac, scrie poeme erotice, *Amores*, *Heroides* (scrisori atribuite eroinelor din mitologie) și *Ars amandi (Arta iubirii)*. În perioada exilului scrie : *Tristele* și *Ponticele*, scrisori adresate soției, prietenilor, persoanelor influente, lui August sau „cititorilor binevoitori". Într-o altă etapă a creației sale compune marea frescă a *Metamorfozelor*, poem epic, o „istorie" mitologică a genezei lumii, a metamorfozei fără sfârșit a ființelor și lucrurilor.

În explicația genezei, prima grandioasă metamorfoză, se resimte influența lui Hesiod, Lucrețiu și a vechilor filozofi materialiști greci ; potrivit concepției acestora, materia haotică a existat dintotdeauna, iar divinitatea a supus-o ordinii, formei și armoniei. Urmează descrierea celor patru vârste ale omenirii, răzvrătirea giganților, potopul, prăbușirea lui Faeton. Într-un lung șir de povești mitologice, se arată transformarea personajelor în animale, păsări, plante, râuri, pietre.

Iată legenda nefericitei nimfe Echo, respinsă de Narcis și preschimbată apoi în neființa unui glas, în ecou :

„Dispreţuită, se-ascunde-n păduri ; pe
sub frunze-și fereşte

Ovidiu

Chipul adânc rușinat, viețuind numa-n peșteri de-atuncea.
Stăruie totuși în pieptu-i și-i crește iubirea respinsă ;
Grijile treze sleiesc al ei trup ajuns vrednic de milă ;
Pielea-i se usucă de slabă ce e ; din trupul ei vlaga
Toată se pierde-n văzduh. Numai glas mai păstrează și oase.
Glasu-i întreg ; despre oase s-a zis c-au luat chipul de stâncă.
Șade pitită-n păduri și nu mai se-arată pe munte.
Toți o aud ; un sunet e tot ce viază din Echo..."

(III—393—401)

Ideea majoră care se desprinde din poem este că nimic nu se pierde în lume, ci doar se preschimbă, ia o altă formă.

Metamorfozele vorbesc și despre practicarea diferitelor jocuri în antichitate, descriu obiecte de uz casnic, prezintă psihologia tracilor, practici, descântece etc. Arta scriitorului se manifestă, mai ales, în zugrăvirea sufletului omenesc. Mânia, iubirea, lupta dintre datorie și pasiune, mândria înfrântă și numeroase alte sentimente sunt descrise cu simț psihologic și dramatism în *Metamorfoze*. Legenda lui Narcis, îndrăgostit de propriu-i chip, evidențiază frumusețea comparațiilor și a epitetelor, măiestria artistică a poetului :

„Precum ceara de aur topită-i
De-o pâlpâire ușoară, și bruma din zori de o rază,
Tot așa piere și el slăbit de iubire, de focul
Tainic ce-l mistuie-ncet...
. . . . . .
Obosit, lasă capul să-i cadă
Jos, pe-nverzitul tăpșan ; apoi moartea veni și-i închise
Ochii lui veșnic uimiți de-a stăpânului lor frumusețe"...

(III — 484—501)

In *Metamorfoze*, Ovidiu realizează tablouri zguduitoare, prin realismul lor, ca atunci când înfățișează într-o viziune înspăimântătoare foametea, personificând-o, pentru a spori imaginea cumplitei mizerii omenești :

„Pe Foame o caută ; o vede
Pe-un câmp pietros cum smulgea, cu ghearele-i mari și cu dinții,
Iarba cea rară. Zbârlit i-era părul, iar ochii, în fundul
Capului ; fața ei galbenă, buzele ei albe de spume ;
Iar o cocleală-n gâtlej hârâia ; și prin aspra ei piele
I se vedeau mărunțaiele ; și descărnatele oase
Se ridicau sub adusele-i șale ; drept pântece, numai
Locul era ; pieptul parcă-atârna, ținut doar de coaste ;
Și slăbiciunea făcea-ncheieturile să i se vadă ;
Are genunchii umflați și călcâiul îi iese cât gâlca"...

(VII — 799—808)

De la lupta încleștată cu natura, pe care la început oamenii au considerat-o plină de forțe misterioase, la lupta cu animalele sălbatice și până la formele sângeroase ale luptei de clasă multiple aspecte ale vieții sociale sunt surprinse artistic de Ovidiu.

Metamorfozele rețin și prin frumusețea narațiunii, a descrierilor pline de pitoresc, prin eleganța și simplitatea stilului. Arta cu care a fost scrisă și sensul ei adânc omenesc fac din opera lui Ovidiu o creație de valoare universală.

T e m ă

Citiți Rugăciunea unui dac *de M. Eminescu ; parcurgeți următorul fragment și comparați-le :*

„Mai înainte de mări, de uscat și de bolta cerească,
Firea la fel peste tot arăta și numită fu Haos.
Ne-ntruchipate se-aflau, fără rost, grămădite de-a valma
Într-un morman neclintit, ale lumii semințe în vrajbă.
Nu se afla vreun Titan omenirii să deie lumină,
Nici nu creștea al ei corn, împlinindu-l din nou, vreo Phoebe ;
Nici cumpănit de-al său greu n-atârna în văzduhuri pământul,
Iară pe țărmuri de-a lungul nu-ntinse-ale ei brațe Amfitrite.
Cum se găseau la un loc și pământul, și aer, și mare,
Huma era neînchegată, necurgătoare și unda,
Bezna domnea prin văzduh și nimic nu-și păstra-nfățișarea,
Toate-n ciocnire fiind ; în același cuprins era luptă
Între ce-i rece și cald ; ce-i uscat războia cu ce-i umed,
Moale cu ce e vârtos ; cele grele cu cele ușoare.
Fierberii capăt i-a pus zeitatea slujită de Fire ;
Glia de cer despărți și din ape alese uscatul,
Apoi, din aerul des, osebi-nseninatele ceruri."

(I — 5—21)

Ovidiu este primul cântăreț în versuri al unui ținut din țara noastră. Prima iarnă petrecută la Tomis în exil, iarnă cumplită, priveliștea măreață în grozăvia ei, crivățul sălbatic, râurile înghețate până în adânc constituie aspectele descrise în unele versuri ale *Scrisorilor din exil :*

„Când însă vine iarna cea tristă și cumplită
Și geru-mbracă țara în albul lui veșmânt
Și când la miazănoapte e crivăț și ninsoare,
Atunci să-i vezi pe barbari de viscol doborâți !
Nici soarele, nici ploaia nu pot topi zăpada,
Și crivățul o-ngheață : ea-n veci nu se mai ia ;
Nu s-a topit cea veche și vine alta nouă
Și-n multe părți rămâne omăt din două ierni
Și-așa de tare-i vântul, că dezgolește case
Și turnurile 'nalte le surpă la pământ.
Atunci, de frig, barbarii își pun pe ei cojoace,
Își pun țări, nu-și lasă decât obrazul gol,

Iar ţurţurii de gheaţă le zuruie în plete,
De alba promoroacă scânteie barba lor.
Aice vinu-ngheaţă şi el păstrează chipul
Ulciorului, şi nu-l bei, ci-l fărâmi în bucăţi !"

(*Tristele* — III—X — 9—24)

Tabloul iernii în ţara geţilor este viu şi colorat. Gradaţia ascendentă, epitetele, varietatea aspectelor dau plasticitate cadrului.

Descrierea continuă : poetul surprinde într-o suită de tablouri barbarii năvălind pe caii lor iuţi. Frecvenţa verbelor dă mişcare scenei. Ovidiu prezintă pagubele pe care barbarii le stârnesc în calea lor :

„Când crivăţul sălbatic, cu aspra lui suflare,
Îngheaţă apa mării ori Istru-nvălburat,
Îndată ce s-aşterne câmpia cea de gheaţă,
Dau barbarii năvală pe caii lor cei iuţi.
Săgeţile lor zboară departe, pân'departe,
Şi toată-mprejurimea călări o pustiesc.
Fug oamenii ! De ţarini nu-i nimeni să mai vadă :
A barbarului pradă e-al omului avut,
Nimica toată ; carul ce scârţâie, vreo vită
Şi toat-agonisita sărmanului plugar !
Cu braţele legate duşi unii în robie,
Îşi mai aruncă ochii spre ţarini şi cămin,
Iar alţii cad, sărmanii, căci îi străpung îndată
Săgeţi încârligate şi unse cu venin.
Tot ce nu pot să ieie cu dânşii, dau pieirii,
Şi focul duşman arde colibele pustii.
Aici şi-n timp de pace războiul te-nfioară,
Şi nimene nu trage o brazdă pe ogor.
Îl vezi sau nu pe duşman, de dânsul tot ţi-e teamă."

(*Tristele* — III—X — 51—69)

Tonalitatea versurilor variază. Ovidiu exprimă elegiac povestea vieţii lui şi adresează un testament liric posterităţii :

„Va rătăci, străină, o umbră de roman !
Tu oasele-ntr-o urnă să mi le-aduci acasă,
Încalte după moarte să nu mai fiu pribeag !
Nu te opreşte nime ; tebana Antigona
Şi-a îngropat un frate, călcând porunci regeşti.
Cu pulbere şi frunze de-amom tu să le-amesteci
Şi să le pui în groapă, afară din oraş.
Cu slove mari pe urmă, tu sapă aceste versuri
Pe marmur, să le vadă grăbitul trecător :
«Eu care zac aice sunt Naso, cântăreţul
Iubirilor gingaşe, răpus de-al meu talent.
O ! tu, ce treci pe-alături, dac-ai iubit vreodată,
Nu-ţi fie greu a zice : să-i fie somnul lin !»

Pe piatr-ajunge-atâta ! Căci operele mele
Vor fi un mult mai mare, mai trainic monument.
Deși mult rău făcură poetului, cred însă
Că ele-un nume veșnic prin veacuri îi vor da."

(*Tristele* — III—III — 64—80)

Dorul de țară răvășește sufletul celui înstrăinat și, după cum Ulise a suspinat îndelung de dorul „iubitei Itaca", tot așa imaginea dulce a țării îl urmărește pe poet și nu o poate uita :

„Redă-mi tu mie țara și scumpa mea soție,
Și-atunci mi-a râde fața, voi fi precum am fost."

(*Tristele* — V—I — 39—40)

T e m ă

Citiți versurile următoare și amintiți-vă ce scriitor și mare revoluționar român a trăit aceleași dramatice sentimente :

„Ce-i mai frumos decât Roma ? Și ce-i mai cumplit decât frigul
Scitic de-aici pentru mine fugarul din Roma mea dragă ?
Poți să oprești filomela cumva, rândunica închisă
În colivie să vrea ca să zboare în crânguri iar vesel ?
Poți să oprești pe tauri și lei zăvorâți în zăbrele
Ca să răvnească ei iar vizuina în peșteri ascunsă ?
Crezi, tu iubite, c-a tale cuvinte, frățești, amicale,
M-or lecui cumva de-al țării suspin vreodată ?"

(*Ponticele* — I—III — 37—44)

Pe lângă semnificația lor profund umană, scrisorile din exil au și o importantă valoare documentară pentru trecutul îndepărtat al țării noastre. In ele găsim știri privitoare la teritoriul și locuitorii Dobrogei antice.

Literatura latină este o sinteză între idei, genuri și specii literare grecești, cu producții specifice geniului latin. Ea a servit ca izvor de inspirație pentru multe din literaturile naționale europene. Umanismul și Renașterea italiană datorează mult literaturii greco-latine, ca și marii scriitori ai clasicismului francez : Molière, Racine, Boileau, La Fontaine. Și alți scriitori de valoare universală, de la Shakespeare și Goethe până la creatori contemporani, au valorificat izvoare ale literaturii grecești și latine. Deși împrumută idei și procedee literare de la greci, epopeea, oratoria, istoriografia, elegia, poemul liric și didactic, satira și epigrama, comedia impun cu pregnanță spiritualitatea romană. Supletea, capacitatea de reînnoire constituie trăsătura caracteristică a lumii indo-euro-

pene, iar în sânul acestei lumi, trăsătura caracteristică a lumii latine. Darul oferit de literatura latină spiritului uman păstrează o deplină prospețime, prin culorile lui proprii și printr-un accent modern.

Teme

Numiți trei scriitori latini de valoare universală și amintiți titlul câte unei opere semnificative a fiecăruia.

Prezentați o operă din literatura latină, la alegere.

„Alții — cred eu — vor dălțui cu mai multă măiestrie
statui de-aramă care parcă trăiesc
și vor ciopli mai frumos din marmură chipuri vii,
alții vor cuvânta mai bine la judecăți, mai bine
vor măsura cu ajutorul compasului mișcările
cerești și vor descrie astrele.
Romane, ia aminte ; să stăpânești popoarele
sub puterea ta ;
îndeletnicirea ta va fi să impui tuturor pacea,
să-i cruți pe cei supuși și să-i birui pe
cei trufași."

(Vergiliu)

„«Virgil ești oare ? Șipot nesecat,
din care-n vai cuvântul tău se-mparte ?»
cu sfiiciune mă rostii-ncurcat.
„Poet divin, lumină fără moarte,
m-ajute-n grai iubirea-n veci fierbinte
cu care pururi ți-am citit din carte.
Tu mi-ești maestru și tot tu părinte,
și de-s vestit, tu m-ai deprins cu-a tale,
să-ncheg în vers măiestrele cuvinte»."

(Dante)

BIBLIOGRAFIE

Antologia poeziei latine, București, Editura Albatros, 1973 ;

Horatius, *Satire și epistole*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959 ;

Lucretius, *Poemul naturii*, București, Editura Științifică, 1965 ;

Ovidius, *Scrisori din exil*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957 ;

Ovidius, *Metamorfoze*, ed. a II-a, București, Editura Științifică, 1972 ;

Vergilius, *Bucolice, Georgice*, București, Editura Tineretului, 1963.

GENURI ȘI SPECII ÎN LITERATURA LATINĂ

A. GENUL LIRIC	— lirica erotică	Catul	— *Ode*
		Properțiu	— *Elegii*
		Ovidiu	— *Amores, Arta iubirii*
	— lirica peisagistă (cu elemente idilice și narative)	Vergiliu	— *Bucolicele, Georgicele*
		Ovidiu	— *Tristele*
		Luciliu	— *Satire*
		Catul	— *Carmina*
	— lirica socială	Horațiu	— *Satire, Epode*
		Ovidiu	— *Tristele, Ponticele*
		Iuvenal	— *Satire*
	— lirica de meditație filozofică	Lucrețiu	— *Despre natura lucrurilor*
		Horațiu	— *Ode, Arta poetică*
B. GENUL EPIC	— epopeea	Ennius	— *Annales*
		Vergiliu	— *Eneida*
	— poemul	Ovidiu	— *Metamorfozele*
		Cezar	— *Comentariile*
	— istoriografia	Titus Livius	— *Istoria Romei*
		Tacit	— *Istoriile, Analele*
C. GENUL DIDACTIC	— fabula	Fedru	— *Fabule*
	— epistola	Horațiu	— *Epistole*
	— epigrama	Marțial	— *Epigrame*
D. GENUL ORATORIC	— discursuri	Cato Cenzorul	
	— discursuri	Cicero	
	— discursuri	Cezar	
		Ovidiu- [illegible] Medeea,	
E. GENUL DRAMATIC	— tragedia	Naevius	— *Danae, Calul troian*
		Ennius	— *Sabinele*
	— comedia	Naevius	— *Femeia din Tarent*
		Plaut	— *Mostellaria (Comedia stafiilor)*
			— *Aulularia (Ulcica)*
			— *Soldatul fanfaron*
		Terențiu	— *Andria*

LITERATURA ANTICHITĂȚII CLASICE

1. POEMELE EPICE	— Homer	— *Iliada, Odiseea*
	— Vergiliu	— *Eneida*
	— Lucan	— *Pharsalia*

2. POEZIA DIDACTICĂ ȘI FILOZOFICĂ	— Hesiod	— *Teogonia, Munci și zile*
	— Lucreţiu	— *Despre natura lucrurilor*
	— Vergiliu	— *Georgicele*
	— Ovidiu	— *Metamorfozele*
	— Fedru	— *Fabule*
3. POEZIA LIRICĂ	— Arhiloh	— *Poezii*
	— Safo	— *Poezii*
	— Alceu	— *Ode*
	— Anacreon	— *Ode*
	— Pindar	— *Ode*
	— Teocrit	— *Idile*
	— Catul	— *Ode*
	— Properţiu	— *Elegii*
	— Vergiliu	— *Bucolicele*
	— Horaţiu	— *Ode, Satire*
	— Ovidiu	— *Tristele, Ponticele*
	— Iuvenal	— *Satire*
4. ROMANUL	— Petroniu	— *Satyricon*
	— Longos	— *Dafnis și Cloe*
	— Lucian	— *Dialogurile morților*
	— Apuleius	— *Măgarul de aur*
5. TEXTE ESTETICE ȘI FILOZOFICE	— Platon	— *Banchetul, Republica*
	— Aristotel	— *Poetica*
	— Horaţiu	— *Arta poetică*
	— Anonim	— *Despre sublim* (tratat)[1]
	— Boethius	— *Mângâierile filozofiei*
6. LITERATURA DRAMATICĂ	— Eschil	— *Orestia, Prometeu încătușat*
	— Sofocle	— *Edip rege, Antigona*
	— Euripide	— *Medeea, Ifigenia în Aulida*
	— Seneca	— *Medeea*
	— Aristofan	— *Pacea, Păsările*
	— Plaut	— *Ulcica, Soldatul fanfaron*
	— Terenţiu	— *Eunucul, Andria*

Notă

Numele proprii grecești și latinești s-au scris conform adaptării tradiționale. Numele latinești de persoană s-au folosit în forma lor neadaptată ori de câte ori au fost enunțate în întregime: *Ovidiu*, dar *Publius Ovidius Naso*; *Liviu*, dar *Titus Livius* etc.

(Vezi *Numele greco-latine care se scriu conform adaptării tradiționale*, în *Îndreptar ortografic, ortoepic și de punctuație*, ediția a IV-a, Editura Academiei, București, 1983.)

---

[1] Lucrarea a fost atribuită, în mod greșit, lui Longin.

A. 1) lit cu caracter religios
2) caract laic, de inspirație cavalerească — căderea I R Apus — Ră (cucerirea C-polului
B. Cult poporului –

EVUL MEDIU

Epoca următoare antichității este evul mediu, situat în general de istorie între căderea Imperiului Roman de Apus (476) și a celui de Răsărit (cucerirea Constantinopolului de către turci în 1453). În cadrul acestei epoci se disting perioade corespunzătoare fazelor de apariție, dezvoltare și decadență a orânduirii feudale. În evul mediu are loc procesul de formare a popoarelor europene (francez, englez, spaniol, italian, german, român, rus etc.).

Structura și dezvoltarea societății medievale se reflectă asupra culturii și literaturii epocii. Întâlnim astfel, în evul mediu, o cultură a claselor dominante (divizată într-o literatură cu caracter religios și în alta cu caracter laic, de inspirație cavalerească) și o cultură a poporului. Deși au caractere distincte, cele două culturi comunică între ele.

O mare parte din creațiile literare ale evului mediu sunt anonime (în special în prima perioadă), marile personalități scriitoricești afirmându-se, în general, începând cu secolul al XII-lea.

EPICA

Epocă dură, plină de războaie și cuceriri, evul mediu a dezvoltat, în primul rând, o literatură a evenimentului, a faptelor, așadar, genul epic.

Poemele eroice. După cum Iliada este epopeea începuturilor poporului grec, tot așa poemele eroice din evul mediu sunt legate de perioada frământată a genezei noilor popoare, a afirmării lor.

Aceste poeme epice s-au format, ca și epopeile homerice, din unificarea diverselor fragmente cu caracter istoric și legendar care circulau oral.

Cântecul Nibelungilor povestește în prima sa parte faptele de vitejie ale eroului german Siegfried și uciderea sa de către trădătorul Hagen, iar, în partea a doua, răzbunarea Krimhildei, văduva lui Siegfried, care, devenită soția lui Attila, regele hunilor, îi invită pe cei vinovați de uciderea soțului ei la un ospăț, unde sunt măcelăriți.

Cântecul lui Roland evocă luptele duse de francii conduși de Carol cel Mare împotriva sarazinilor și moartea cavalerului Roland.

Cu ultimele puteri eroul suflă în corn spre a-și vesti împăratul și restul oștii de cursa.ce le fusese întinsă prin trădare.

Luptele dintre spanioli și mauri, vitejia lui Don Rodrigo („Cidul"[1]) și răzbunarea lui împotriva nobililor care i-au batjocorit fiicele constituie conținutul poemului *Cântecul Cidului*.

Invingerea de către năvălitorii poloveți a cneazului Igor, captivitatea și eliberarea acestuia cu ajutorul forțelor naturii au inspirat *Cântecul oastei lui Igor*.

Avem de-a face, așadar, cu poeme epice ample, slăvind vitejia unor eroi (deveniți exponenți ai popoarelor respective), cu calități excepționale, — care nu puteau fi învinși decât prin intrigi și trădări, — evocând aspre vremuri războinice și îmbinând elementele istorice cu cele legendare.

Romanele cavalerești. Începând cu secolul al XII-lea, într-o perioadă de consolidare a clasei feudalilor și de rafinare a vieții sociale, literatura se deschide unor sentimente și unor forme de expresie mai variate și mai delicate în raport cu caracterul aproape exclusiv războinic și forma sobră, adesea rudimentară, a poemelor eroice.

Apare idealul cavaleresc („fără frică și fără pată"), ce se caracterizează prin : vitejie, simț al onoarei, urmărirea unui scop nobil și măreț, cultul unei doamne pentru care eroul trece prin cele mai grele încercări. Observăm că în aceste romane[2] sentimentul pur și delicat al iubirii întregește personalitatea cavalerului. Asemenea caracteristici se întâlnesc, de exemplu, în romanele lui Chrétien de Troyes, *Cavalerul Lancelot*, *Yvain sau Cavalerul cu leul*, *Perceval*. Acestui ideal îi corespund cavalerii Mesei rotunde, vasalii regelui Arthur (Lancelot, Perceval, Tristan și alții), care înfruntă primejdii și trec prin întâmplări fantastice (asemănătoare uneori celor din basme) spre a-și cuceri iubita sau spre a dobândi Graalul, vas cu proprietăți magice.

Aubrey Beardsley, *Isolda*

Specia romanului cavaleresc a circulat, cu personaje și motive identice, în Franța, Anglia și Germania, datorându-și apariția și înflorirea unor scriitori (anonimi și cunoscuți) din toate aceste țări. Mai târziu, o dată cu tiparul, prelucrările romanelor cavalerești cunosc o deosebită răspândire și un mare succes de public. Ecouri ale lor întâlnim în opere literare ca *Infernul* de Dante (unde în episodul Francescăi da Rimini este amintit cavalerul Lancelot) sau *Don Quijote* de Cervantes (care le satirizează exagerările).

[1] Conducătorul.

[2] Romanele cavalerești sunt departe de forma romanului modern, fiind ample povestiri în versuri.

Poezia trubadurilor. „Iubirea curtenească", manifestată în romanele cavalerești, capătă expresie și în lirica trubadurilor. Apărută în sudul Franței, poezia trubadurilor se răspândește în tot occidentul Europei, favorizată de deplasările frecvente prilejuite de Cruciade și de contactul culturii orientale.

Principalul subiect al acestei lirici îl constituie dragostea sub forma de adorare și slujire a unei femei nobile, cu toată ardoarea virtuților cavalerești : statornicia, fidelitatea, cuviința, onoarea.

O asemenea dragoste este exprimată de Marie de France în *Cântecul caprifoiului*, prin cuvintele adresate de Tristan iubitei sale, Isolda :

„Frumoasa mea, ne-a hărăzit Preanaltul
Să nu putem fi unul fără altul :
Ca floarea cu alunul, fără mine
Nu poți trăi, cum nici eu fără tine !"

Stilizarea și spiritualizarea sentimentului erotic — uneori până la exces — conferă unora dintre creațiile trubadurilor un caracter convențional. Dar forța emoțională și talentul expresiv al unor poeți autentici transmit naturalețe și sensibilitate versurilor, în cadrul formelor fixe de poezie inaugurate de trubaduri, ca rondelul și balada.[1]

In căutarea perfecțiunii formale, poeții medievali au inventat versificații ample, proprii poeziei culte.

Sub influența poeziei populare, germanul Walther von der Vogelweide opune adorației pentru o doamnă excesiv idealizată, iubirea voioasă și gingașă a unei fete pline de viață.

In Italia, poezia școlii siciliene și cea a „dulcelui stil nou", care l-a influențat și pe Dante, prezintă caracteristicile generale ale poeziei trubadurilor.

François Villon. Cea mai mare personalitate a lirismului medieval francez a fost François Villon (născut în 1431), student parizian cu o viață agitată — asupra căruia a planat amenințarea condamnării la spânzurătoare — și mort după 1463, în împrejurări necunoscute.

Villon frecventa lumea răufăcătorilor, dar și rafinatele concursuri de poezie de la castelul din Blois al lui Charles d'Orléans, el însuși un mare poet, care a transmis poeziei moderne spiritul creației trubadurilor.

Operele lui Villon, *Micul testament*, *Marele testament* și baladele ce le-au fost adăugate (*Balada doamnelor din alte vremuri*, *Balada domnilor din alte vremuri*, *Balada împotriva dușmanilor Franței*, *Epitaf în chip de baladă*..., cunoscută sub numele de *Balada spânzuraților*), oferă o imagine viu colorată a vieții din Parisul celei de-a doua jumătăți a secolului al XV-lea, cu tipurile lui specifice. Dar principala valoare a creației lui Villon constă în caracterul ei de autentică și tulburătoare confesiune a omului medieval, oscilând între o viață de plăceri și un ideal de înaltă spiritualitate, pe fundalul unui puternic sentiment al morții. Prin ce are ea mai profund, această confesiune care este opera lui Villon se adresează omului de totdeauna.

[1] In accepția medievală, cântec liric însoțit de dans, și nu poezie epică, așa cum este înțeles termenul în prezent.

EPITAF CU CHIP DE BALADĂ PE CARE VILLON ÎL FĂCU PENTRU EL ȘI SOȚII SĂI, AȘTEPTÂNDU-SE A FI SPÂNZURAT ÎMPREUNĂ CU DÂNȘII

Frați muritori, ce după noi viați[1],
Cu inima de piatră nu ne fiți,
Căci dacă de noi, bieții, vă-nduraţi,
De Domnu-n mila lui veți fi primiți.[2]
Ne și vedeți, cinci-șase, aci suiți ;
Iar trupul cel ținut în lăcomie
A fost mâncat fâșie cu fâșie ;
Noi oasele — cenușă și noroi.
Dar să nu râdă nimeni de urgie,
Ci vă rugați la Domnul pentru noi !

Că v-am chemat să nu vă supărați.
O fraților, cu toate că pieriți
În dreptate-am fost[3] : necumpătați
Sunt mulți pe lumea asta, precum știți
Rugați-vă cu sufletul smeriți,
De fiul Sfintei Vergure Marie[4],
Ca mila lui să ne-o păstreze vie,
Ferindu-ne de fulgerul de-apoi ;
Iar sufletul în pacea lui să vie ;
Rugați-vă la Domnul pentru noi !

De ploaie suntem umezi și spălați,
De soare suntem arși și înnegriți,
De corbi, ereți, ni-s ochii adâncați,
Iar perii de pe față jumuliți.[5]
Nicicând, nicicum nu suntem liniștiți.
Încolo-ncoa, cum vântul care-adie,
Ne poartă-ntruna, cum îi place sie ;
Ciupiți ca degetarele[6] stăm goi,
Nu fiți dintru a noastră seminție[7],
Ci vă rugați la Domnul pentru noi !

ÎNCHINARE

Isuse, ce ții toate-n stăpânire,
Ferește-ne de-a iadului mânie :
Să nu-i plătim nimic pentru nevoi.
Nu râdeți, oameni, fiți de omenie
Și vă rugați la Domnul pentru noi !

(Trad. de Dan Botta)

---

[1] Trăiți.
[2] Comparați cu cuvintele spuse lui Dante de Francesca : „de nu ne-ar fi vrăjmaș cerescul tată, / noi l-am ruga să-ți deie moarte-ușoară, / căci milă ai de soarta ce ni-e dată".
[3] Cu toate că am fost condamnați pe drept.
[4] Isus, fiul Fecioarei Maria.
[5] Observați dramatismul imaginilor.
[6] Degetarele pentru croitorie erau făcute din piele.
[7] Să nu faceți parte din tagma noastră de răufăcători.

DRAMATURGIA. Rupând în mare măsură legătura cu tradițiile teatrului antic, evul mediu creează noi modalități dramatice, rămase însă într-o formă mai puțin realizată. Acestea sunt *teatrul misteriilor*, cu caracter religios și subiecte predominant biblice, *miracolele* (cu subiecte laice rezolvate prin intervenții miraculoase) și *farsele*, comedii cu intrigă simplă, de inspirație populară și satirică.

GENUL ALEGORICO-DIDACTIC. Preferința literaturii medievale pentru simboluri și alegorii cu caracter moralizator s-a concretizat în *fabliaux-uri* (un gen de snoave conținând o anumită învățătură), în fabula de mari dimensiuni *Romanul lui Renart*, precum și în *Romanul trandafirului*.

Teme

Care au fost principalele specii care s-au dezvoltat în literatura evului mediu ?

Numiți doi scriitori medievali reprezentativi și titlul câte unei opere a fiecăruia.

Amintiți titlurile principalelor poeme eroice din evul mediu.

(18 SEC 13 - ÎN SEC

DIVINA COMEDIE de *DANTE ALIGHIERI*

Dante Alighieri, cel mai mare poet al Italiei și una dintre marile personalități ale literaturii universale, s-a născut la Florența în anul 1265. Vasta cultură pe care a acumulat-o tânărul Dante prin studii și călătorii este reflectată în creația sa. La nouă ani s-a îndrăgostit de o fată de vârsta lui, Beatrice Portinari, pe care o va iubi înflăcărat și pur până la moartea timpurie a acesteia și dincolo de ea, ridicându-i prin opera lui cel mai măreț monument literar închinat unei femei iubite.

În timpul vieții lui Dante, Florența era sfâșiată de lupte interne între guelfi, partizanii papei, și ghibelini, partizanii Imperiului Romano-German. Preluând puterea, guelfii s-au împărțit și ei în două partide : „negri", care susțineau amestecul papei în conducerea cetății, și „albii", care apărau independența Florenței. Dante s-a aflat în rândurile „albilor" și s-a numărat la un moment dat printre conducătorii cetății. Exilat în 1302 de către adversarii săi, poetul și-a petrecut tot restul vieții departe de Florența, pe care o iubise cu patimă, și a pribegit „prin mai toate ținuturile cu grai italienesc". După ce toate speranțele de a putea reveni în mod demn în patrie i se spulberaseră, Dante a murit în 1321 la Ravenna.

„A fost, așadar, acest poet al nostru de statură mijlocie, și, după ce ajunsese la o vârstă matură, mergea puțin încovoiat, și mersul lui era solemn și liniștit, totdeauna îmbrăcat în postavuri discrete și în acele haine care erau potrivite cu maturitatea sa. Chipul lui era prelung și nasul acvilin, iar ochii mai mult mari decât mici, fălcile mari, iar buza era împinsă deasupra celei de sus ; și culoarea era brună, iar barba și părul, negru și des, și totdeauna chipul îi era melancolic și gânditor..."

(G. Boccaccio, *Viața lui Dante*)

Dante, portret de Rafael
(Detaliu din fresca *Disputa*)

Dante Gabriel Rossetti. *Beata Beatrix* (Fericita Beatrice)

Au rămas posterității scrierile lui : *Vita Nuova (Viața nouă)*, — operă în versuri și în proză inspirată de iubirea sa pentru Beatrice, — tratate filozofice, literare și politice, scrisori. Dar mai cu seamă creația care l-a făcut nemuritor, *Divina comedie*.

Structura „Divinei comedii“. Dante și-a intitulat capodopera *Comedia*. „Divină“ a fost numită de către Giovanni Boccaccio, unul dintre primii ei comentatori. „Comedie“ avea în evul mediu un sens diferit de cel de astăzi și însemna o scriere cu un început trist, dar cu deznodământ fericit, spre deosebire de tragedie. De asemenea, „comedia“ era scrisă în limba italiană, nu în latină, ca alte specii literare, și într-un stil accesibil tuturor.

Divina comedie prezintă călătoria lui Dante prin Infern, locul în care, conform concepției creștine, sunt pedepsiți după moarte cei păcătoși, prin Purgatoriu, zona în care, potrivit credinței catolice, se purifică sufletele ce vor intra în Paradis, tărâmul spiritelor fericite ale virtuoșilor. Prin Infern și Purgatoriu, Dante este condus de umbra lui Vergiliu, poetul antic cel mai prețuit în evul mediu, iar în Paradis îi este ghid sufletul Beatricei.

Simetria impresionantă este una dintre calitățile *Divinei comedii* și un motiv pentru care acest poem a fost comparat cu o catedrală medievală. Cele trei cantice[1] *(Infernul, Purgatoriul* și *Paradisul)* au un număr aproape egal de versuri și fiecare este împărțit în 33 de cânturi, scrise în terține (strofe de câte trei versuri). Existența unui prim cânt, cu caracter de prolog, face ca numărul total al cânturilor din *Divina comedie* să fie o sută. Toate cele trei cantice se sfârșesc cu cuvântul „stele“.

---

[1] Parte componentă a unui poem epic de mari dimensiuni, formată din mai multe cânturi.

„ieșirăm iar către lumini și stele"

(*Infernul*, XXXIV, 139)

„curat și dornic de-a urca la stele"

(*Purgatoriul*, XXXIII, 145)

„iubirea ce rotește sori și stele"

(*Paradisul*, XXXIII, 145)

Fiecare dintre cele trei tărâmuri este constituit din zece părți: câmpia întunecată și nouă ceruri în care se chinuiesc păcătoșii *(Infernul)*, țărmul mării, coasta muntelui, cele șapte brâne ale acestuia și grădina paradisului pământesc *(Purgatoriul)*, cele nouă ceruri mobile și Empireul, cerul fix *(Paradisul)*.

Domină deci numerele simbolice trei și nouă, numărul zece, considerat în evul mediu ca simbol al perfecțiunii, și multiplii lor.

Sensurile poemului. Ca orice operă literară valoroasă, *Divina comedie* este bogată în sensuri, fapt accentuat de regulile poeticii medievale. Dante însuși a stabilit cele patru sensuri după care poate fi interpretată o creație literară:

— Sensul *literal*, cel mai aparent, conform căruia Dante călătorește într-un răstimp de șapte zile din anul 1300 prin cele trei tărâmuri ale lumii de dincolo de moarte.

— Sensul *alegoric* se referă la purificarea sufletului poetului prin coborârea în Infern, urcarea pe muntele Purgatoriului și până în cel mai înalt cer al Paradisului. Alegoria apare din primul cânt al poemului, în care Dante, la mijlocul vieții sale, ieșind dintr-o pădure întunecoasă (ce simbolizează o viață de păcate) este împiedicat să ajungă la lumina care i se arată pe creasta unui deal de trei fiare care îl amenință: o panteră, un leu și o lupoaică, simbolizând, respectiv, lăcomia, violența și viclenia:

„Spre amiaza vieții ajuns, fără de veste
mă pomenii într-o pădure deasă,
căci rătăcisem calea către creste."

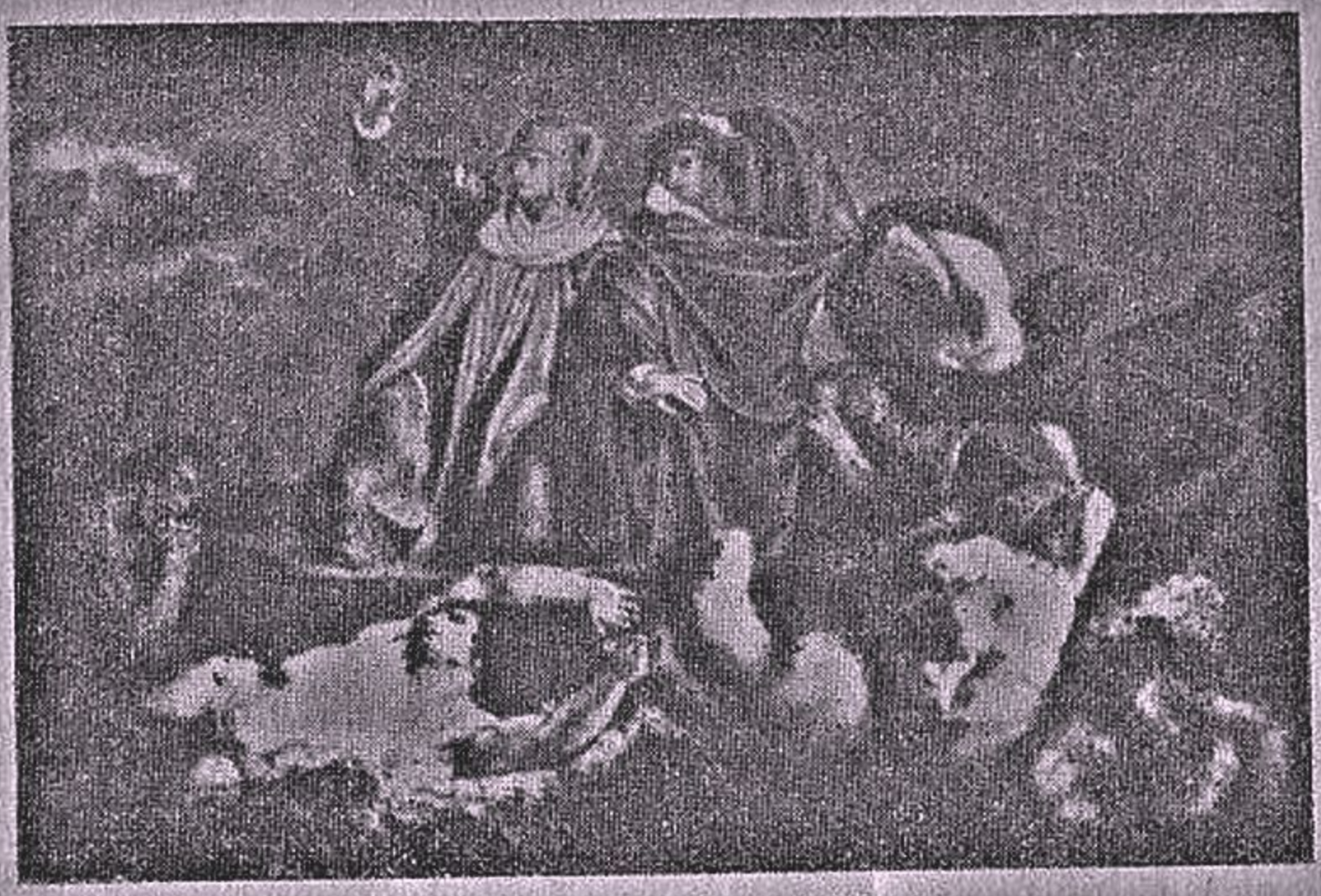
(*Infernul*, I, 1—3)

Din acest impas îl salvează Vergiliu, simbol al rațiunii, mântuirea supremă realizându-se sub îndrumarea Beatricei, care simbolizează iubirea pură și superioară.

Dante atrage atenția cititorilor în chiar textul poemului asupra sensului alegoric pe care acesta îl conține:

„O, voi ce teferi v-ați născut la minte,
căutați cu sârg ce tâlc ascund de gloată,
sub tainic văl, ciudatele-mi cuvinte."

(*Infernul*, IX, 61—63)



Eugène Delacroix, *Barca lui Dante*

Temă

Comparați aceste versuri cu cuvintele lui I. Budai-Deleanu care se referă în Epistolie închinătoare către Mitru Perea, vestit cântăreț *la sensul alegoric al* Țiganiadei :

„Însă tu bagă samă bine, căci toată povestea mi se pare că-i numa o alegorie în multe locuri, unde prin țigani să înțăleg, și-alții, carii tocma așa au făcut și fac, ca și țiganii oarecând. Cel înțălept va înțelege !..."

— Sensul *moral* depășește cazul particular al lui Dante și indică o linie de conduită pentru toți oamenii, care se pot salva de o viață nedemnă prin rațiune și iubire.

— *Suprasensul* se referă la condiția umanității pe cale de a ieși din pădurea întunecoasă a evului mediu însângerat de războaie și umbrit de dezbinări prin unirea în cadrul unui imperiu care ar reprezenta o restaurare a Imperiului Roman. În acest sens este ales ca ghid Vergiliu, poetul care îl cântase pe Enea, strămoșul romanilor, și slăvise în persoana lui August epoca de maximă înflorire a imperiului.

Acestea au fost sensurile date de Dante, dar nimic nu ne împiedică pe noi, astăzi, să descoperim în *Divina comedie* și alte înțelesuri apropiate de gândirea și sensibilitatea noastră, atâta timp cât aceste semnificații își găsesc justificarea în poem.

„Divina comedie" — sinteză a literaturii și culturii medievale

Divina comedie este pe drept cuvânt considerată cea mai grandioasă enciclopedie poetică a evului mediu. Impresionanta cultură a lui Dante a topit în poezia operei sale un tezaur de cunoștințe ale vremii din cele

mai variate domenii : astronomia — deşi limitată la concepţia lui Ptolemeu, care punea Pământul în centrul universului — îi permite lui Dante să precizeze poziţia planetelor, determinând exact timpul călătoriei sale ; geografia (cunoscută în bună parte din călătorii) îi oferă date referitoare nu numai la Italia, pe care o cunoştea temeinic în varietatea provinciilor sale, ci şi la alte ţări, în limitele lumii cunoscute de europenii acelei epoci dinaintea marilor descoperiri geografice.

Descrierea smoalei clocotite în care sunt pedepsiţi hoţii îi prilejuieşte lui Dante prezentarea şantierului naval al Veneţiei :

„Cum fierbe la Veneţia pe şantiere
în miezul iernii smoala pe cărbuni
ca să lipească luntri şi galere
pe drumuri lungi crăpate de furtuni.

. . . . . .

aşa şi-aici prin har ceresc clocoate
o smoală lipicioasă bulbucând,
ce năclăie străfundurile toate."

(*Infernul*, XII, 7—18)

Cunoştinţele de istorie populează opera lui Dante cu numeroase personalităţi ale antichităţii, evului mediu şi perioadei contemporane poetului. Scriitorii antici şi medievali evocaţi, personajele literare amintite, precum şi motivele preluate sunt o dovadă a competenţei lui Dante în domeniul istoriei literaturii, iar cunoaşterea filozofiei se vădeşte în concepţiile inspirate de Platon, Aristotel, filozofii latini şi cei medievali (arabi şi europeni).

Numeroase sunt în *Divina comedie* (ca mai târziu la Shakespeare) comparaţiile, notaţiile succinte de un vers ori două care deschid câte o fereastră spre activităţi şi aspecte din viaţa oamenilor vremii lui Dante, surprinse în ce au ele semnificativ.

Croitorul bătrân îşi concentrează privirea asupra lucrului :

„[...] cum privesc sclipind de slăbiciune
când bagă, bieţii, aţa-n ac bătrânii."

(*Infernul*, XV, 20—21)

Vânătoarea cu şoim oferă o comparaţie ce caracterizează un gest :

„Ca şoimul care scapă din opreală
şi dând din aripi bucuros se-arată
şi capul şi-l ridică cu-ndrăzneală."

(*Paradisul*, XIX, 34—36)

„Divina comedie" — moment de tranziție spre Renaștere. Măreția lui Dante constă și în faptul că ilustrul poet își depășește epoca. Om al evului mediu, legat de cultura, de conceptiile acestei perioade istorice, Dante Alighieri o depășește, prevestind Renașterea, prin multiple aspecte ale scrisului său.

Literatura medievală micșora dimensiunile personalității umane, o reducea schematic la câteva trăsături, o utiliza adesea doar ca alegorie abstractă a unor idei filozofice sau teologice. Omul apare plenar în personajele bine individualizate și fremătând de viață ale *Divinei comedii*. Omul dantesc este stăpânit de pasiuni care trec dincolo de moarte, dispreţuind-o și chiar negând-o : dragostea Francescăi da Rimini, demnitatea umană a lui Farinata degli Uberti, setea de cunoaștere a lui Ulise. Dar cea mai complexă personalitate a poemului este Dante însuși. Nimic din ce este omenesc nu-i este străin : iubirea pătimașă, patriotismul înflăcărat, ura răzbunătoare, frica, îndoiala, duioșia, sarcasmul, zâmbetul și seninătatea înțelepciunii.

Natura pătrunde în opera lui Dante ca și în aceea a contemporanului său, pictorul Giotto. Peisajele cele mai diverse, văzute în diferite anotimpuri, florile și animalele îmbogățesc *Divina comedie*, având funcții poetice precise. Să urmărim câteva exemple :

„La ceasu-n care rândunica-n zori
'ș-înalță-n slavă plânsul ei fierbinte."

(*Purgatoriul*, IX, 13—14)

Florile ce se înviorează în zori :

„Ca florile ce-atinse de răcoare
tânjesc, ci-n zori, după ploaia de lumine,
se înalță drept pe lujere ușoare."

(*Infernul*, II, 127—129)

Dante este un precursor al Renașterii și prin admirația pe care o arată figurilor de seamă ale antichității : poeți (Vergiliu, Homer, Horațiu, Ovidiu), filozofi (Platon, Aristotel), eroi (Hector, Enea) și conducători de popoare (Cezar), pe care îi pune alături de personajele biblice ; pe Traian, de exemplu, îl așază în Paradis pentru spiritul său de dreptate.

Deși pătruns de credința creștină, Dante își manifestă puternic sentimentele anticlericale (ca mai târziu personalitățile Renașterii), condamnând la chinurile Infernului călugări zgârciți și risipitori sau papi corupți.

Dar mai mult decât sinteză a evului mediu și prevestire a Renașterii, *Divina comedie* se impune ca operă poetică, creație mereu vie prin valorile umane pe care le afirmă și prin excepționala sa expresie artistică.

„Poezia lui Dante poate să fie considerată ca o punte aruncată peste fluviul timpului, care unește lumea modernă cu cea veche".

(P. B. Shelley)

„Patria s-a încarnat în Dante."

(G. Mazzini)

„*Divina comedie* este, fără comparații, cea mai mare operă de imaginație care a apărut după poemele lui Homer."

(T. B. Macaulay)

„Comparată cu o catedrală gotică cu trei nave, cu sfera, cel mai perfect solid al geometriei, cu un triunghi, cu un gigantic stejar, *Divina comedie* nu este numai un grandios poem, un început al unei noi limbi și literaturi naționale, gloria unui popor, ea este și o culme înaltă a aptitudinilor extraordinare ale omului".

(Al. Balaci)

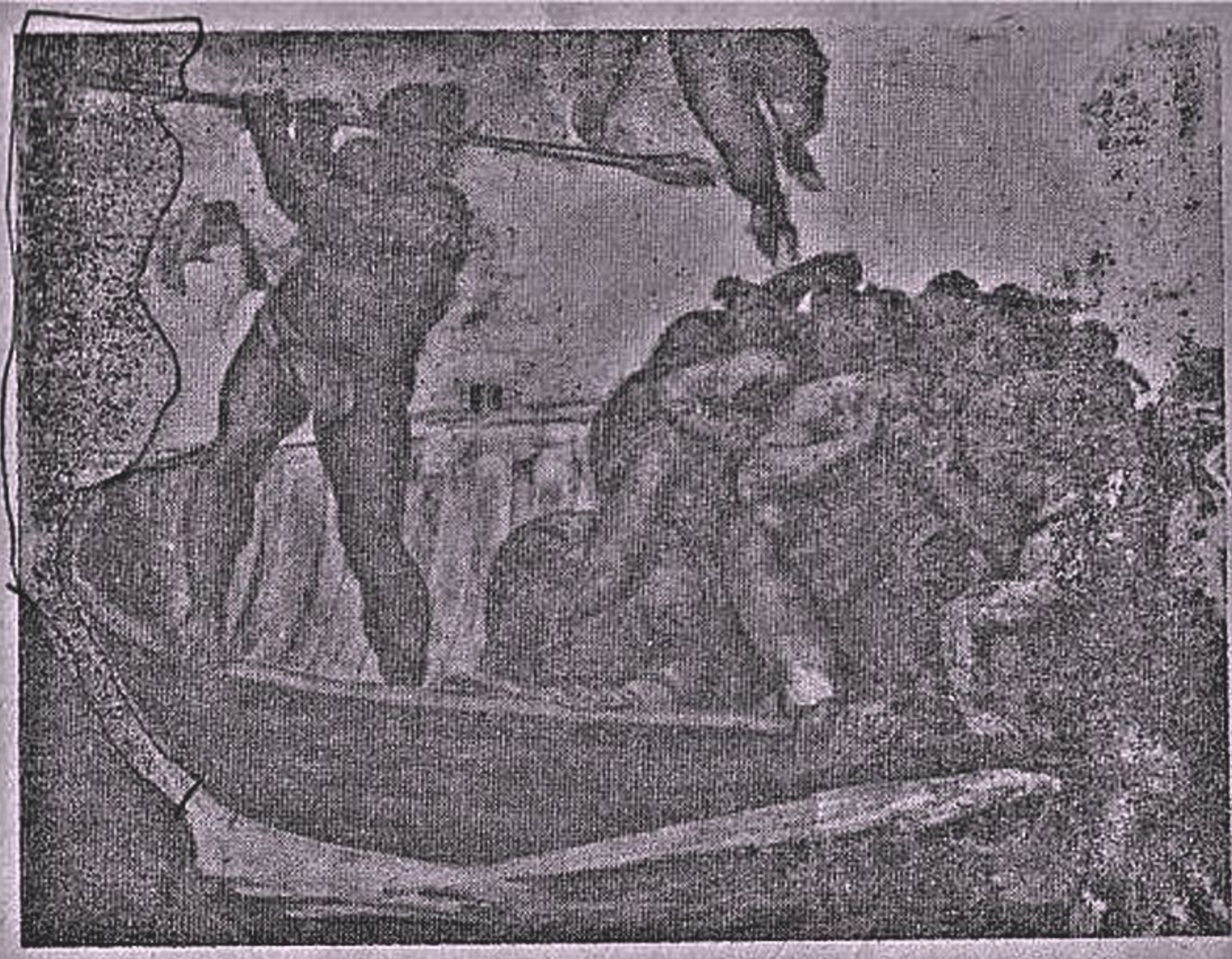
Infernul. Motivul călătoriei în Infern a unui om care în viață fiind străbate lumea morților nu este creația lui Dante. Contribuția sa constă în modul de tratare a motivului, în bogăția și varietatea imaginației, în personajele create, în atitudine și în arta expresiei poetice.

Temă

Numiți doi scriitori antici care tratează motivul călătoriei în Infern și specificați titlul operelor respective.

Structura Infernului. În reprezentarea pe care i-o dă Dante, Infernul are forma unei pâlnii săpate în pământ și care se îngustează pe măsură ce cobori în ea. Pe pereții ei sunt terase în formă de amfiteatru, cercurile în care sunt pedepsiți damnații, după gravitatea păcatelor (de la cele ușoare la cele mai grele). În vestibulul Infernului se află șovăielnicii, iar în primul cerc, Limbul, marile personalități ale antichității, care nu au altă vină în afara aceleia de a nu fi cunoscut creștinismul și nici altă pedeapsă decât imposibilitatea de a contempla divinitatea. În cel de-al doilea cerc se află desfrânații, într-al treilea, lacomii, într-al patrulea, avarii și risipitorii, într-al cincilea, mânioșii, într-al șaselea, ereticii, într-al șaptelea, violenții și cămătarii. În văile cercului al optulea se chinuiesc seducătorii, clericii corupți, ghicitorii, delapidatorii, ipocriții, hoții, sfătuitorii de rele, dezbinătorii și falsificatorii, iar în cercul al nouălea, cel mai adânc, trădătorii.

Elemente fantastice și umane. Imaginația lui Dante îi supune unor chinuri îngrozitoare pe cei sortiți Infernului : sufletele păcătoșilor din dragoste sunt purtate fără odihnă de un vânt năprasnic, ereticii se zvâr-



Michelangelo, *Caron transportându-i pe păcătoşi în Infern* (detaliu din *Judecata de apoi*, frescă din Capela Sixtină). Personaj prezent şi în *Infernul* de Dante.

colesc în morminte de foc, violenţii sunt scufundaţi într-un râu de sânge clocotitor, ghicitorii şi vrăjitorii au capul întors cu faţa spre spate, ipocriţii sunt îmbrăcaţi în mantale aurite pe dinafară, dar umplute cu plumb pe dinăuntru, trădătorii stau într-un lac îngheţat.

Mulţimea diavolilor şi a monştrilor care populează Infernul accentuează latura fantastică, împinsă uneori până la grotesc.

În acest cadru fantastic apar personajele prezentate realist, cu o mare artă de a fixa în câteva trăsături, într-o atitudine, într-un gest, în câteva cuvinte dimensiunile monumentale ale unei personalităţi, evocând povestea unei vieţi. Deşi Farinata degli Uberti a făcut parte dintre adversarii lui Dante, poetul nu-şi înfrânează admiraţia în faţa atitudinii demne a celui ce se ridică din mormântul de foc :

„«Ce faci, grăi Virgil, de ce ţi-e frică ?
Priveşte, Farinata, ca un munte
din brâu în sus întreg cum se ridică.»
Eu îl priveam setos şi ţintă în frunte,
iar el cu pieptul împingea înainte,
Infernu-ntreg părând că vrea să-nfrunte."

(*Infernul*, X, 31—36)

Întâlnirea cu Brunetto Latini îi dă prilej lui Dante să-l elogieze pe acest profesor al său, care l-a învățat cum dobândește omul nemurirea prin creație :

„căci chipul tău mi-e călăuză-n drum
și-l port în gând, icoană pururi vie,
ce mă-nvăța odinioară cum
pătrunde-un muritor în veșnicie ;"

(*Infernul*, XV, 82—85)

Ulise simbolizează spiritul cutezător, care se jertfește pentru cunoaștere.

De un profund tragism este apariția lui Ugolino rozând țeasta arhiepiscopului Ruggieri, care l-a omorât prin înfometare, închizându-l într-un turn împreună cu copiii și nepoții lui.

Militantismul și patriotismul lui Dante. Dante se dovedește un pătimaș partizan al unui ideal politic, atitudine reflectată în opera lui. Imparsibilitatea îi este străină. Evenimentele istorice și politice evocate îi trezesc ura sau admirația, îi inspiră invective ori cuvinte de laudă.

Poetul luptător îi disprețuiește pe indiferenți, pe care nu-i primește nici Infernul. El este omul unei cauze.

Iubirea de patrie îl face să-i așeze pe trădători în cel mai de jos cerc al *Infernului*, acoperindu-i cu sarcasm :

„De-ar fi să am cuvinte potrivite
cu-adâncul sur[1] ce poartă-n spate-o lume,
cuvinte grele, aspre și dogite,
mi-aș stoarce mintea strop de strop s-adune
în versuri miez ; dar fiindcă n-am s-aleagă,
cu teamă încep și cu-ndoieli a spune.
Căci nu-i ușor, nici lucru nu-i de șagă
s-arăți ce-ascunde-al lumii fund în pivă,
și nici de grai ce-abia se-ncheagă.
M-ajute dar fecioarele[2] ce-n stivă
clădiră pietre pe-Antifon plăcându-l
spre-a fi cu fapta versul deopotrivă.
O, voi, scursori ce locuiți străfundul
ce-n rime greu de pomenit s-arată,
mai bine oi v-ar fi făcut preablândul !"

(*Infernul*, XXXII, 1—15)

Temă

Comparați această diatribă cu blestemul aruncat de V. Alecsandri trădătorilor de țară :

„Voi, care însuți cu-a voastre mâne
Mormântul țării l-ați pregătit

---

[1] Adâncul Infernului.

[2] Muzele, care l-au ajutat pe Anfion, fiul lui Zeus, să cânte atât de frumos din liră, încât pietrele din munte au venit singure să formeze zidurile Tebei.

Și-ați mușcat mâna ce vă dă pâne,
Și-ați rănit sânul ce v-a iubit !

Voi, care țării plătiți cu ură
Când ea vă cheamă dragii săi fii,
Uitând Dreptate, Lege, Natură,
Uitând că însuți aveți copii,

Blăstemul țării tunând să cadă
Pe capul vostru nelegiuit !
Blăstem și ură !... Lumea să vadă
Cât rău în lume ați făptuit !

Fie-vă viața neagră, amară !
Copii să n-aveți de sărutat !
Să n-aveți nume, să n-aveți țară,
Aici să n-aveți loc de-ngropat !

Și când pe calea de vecinicie,
Veți pleca sarbezi, tremurători,
Pe fruntea voastră moartea să scrie :
Dușmani ai țării ! Cruzi vânzători !"

(V. Alecsandri, *Moldova în 1857*)

Patriotismul, care îl face pe Farinata să tresară când îl aude pe Dante vorbind în limba lui, ia în *Infernul* și forma diatribei împotriva celor care au răpit libertatea Florenței, au contribuit la decadența moravurilor și l-au exilat pe poet. La întrebarea duhurilor unor florentini :

„ci spune, frate,-n urbea desfrânării[1],
virtutea-n grai și-n faptă mai trăiește
ori pe de-a-ntregul dată a fost uitării ?"

(*Infernul*, XVI, 67—69)

Dante răspunde cu durere și acuzator :

„«Venetici răi și goana după-avere,
trufie și necumpăt mi te-nvață,
Florența mea, de-aceea neamu-ți piere !»
Astfel strigai, cu fruntea sus, semeață,
în timp ce ei schimbau priviri mutești,
ca cei ce-nfruntă adevăru-n față."

(*Infernul*, XVI, 73—78)

[1] Florența.

Temă

Comparați fragmentul de mai sus cu invectiva adresată de M. Eminescu în Scrisoarea III *guvernanților corupți din vremea sa :*

„Au la Sybaris nu suntem lângă capiștea spoielii ?
Nu se nasc glorii pe stradă și la ușa cafenelii,
N-avem oameni ce se luptă cu retoricele suliți
În aplauzele grele a canaliei de uliți,
Panglicari în ale țării, care joacă ca pe funii,
Măști cu toate de renume din comedia minciunii ?
Au de *patrie*, *virtute*, nu vorbește liberalul,
De ai crede că viața-i e curată ca cristalul ?
Nici visezi că înainte-ți stă un stâlp de cafenele,
Ce își râde de-aste vorbe îngânându-le pe ele."

Arta lui Dante. Analizând fragmente din cântul V al *Infernului*, se pot remarca câteva aspecte ale artei de poet a lui Dante Alighieri.

„Simțeam acum vuind ca o pădure
scrâșnit și geamăt strânse dimpreună,
ce se roteau prin tainițele sure,
pe unde-n veci nici soare nu-i nici lună
și-ntreg văzduhu-ntărâtat tresare
și muge surd ca marea pe furtună.
Drăcescul iureș care-n veci nu moare
pe morți îi poartă-n voia lui, orbește,
și crunt îi zbate-n apriga vâltoare.
Iar când vântoasa-i smulge și-o pornește,
țâșnesc strigări și vaier lung pe vale
și blesteme spre cel ce zămislește.
Văzui atunci că pe-astă cruntă cale
sunt osândiți cei ce-au robit în gând
puterea minții poftelor carnale.
Și cum pe-aripi se lasă rând pe rând
fugind de toamnă păsări călătoare,
la fel și ei se lasă duși de vânt,
în sus, în jos, de-a valma, fără stare,
și-n veci sunt puși să se-nfășoare în caier,
și-n veci sortiți să geamă și să zboare.
Și cum cocorii-și cântă jalea în vaier
și stolul lor o dâră lungă-nscrie,
la fel văzui venind plângând prin aer

---

31 Drăcescul iureș — Descrierea acestei furtuni infernale, care nu se liniștește niciodată, este în armonie deplină cu violența patimilor care i-au învins pe păcătoșii din dragoste.

40 Și cum pe-aripi — Cum aripile poartă păsările călătoare în anotimpul rece al toamnei, așa poartă vântul infernal sufletele păcătoșilor.

43 În sus, în jos — Dante descrie astfel vârtejul infernal care nu se mai oprește, vârtej de care acele suflete, ale luxurioșilor, sunt târâte și izbite în toate părțile.

46 Cântă jalea — Cuvântul italian, utilizat frecvent de Dante în *Divina comedie*, este *lai*. Inițial a însemnat cântec jalnic al păsărilor, iar mai târziu a căpătat sensul de plângere, de lamentație. *Lais*-urile defineau și o compoziție poetică intonată pe fondul unei muzici triste.

Un şir prelung purtat de vijelie
şi-am întrebat : «Maestre, cine-s oare
cei osândiţi de noaptea plumburie ?»

. . . . . .

Abia-i împinse în preajma noastră vântul
şi-am zis : «Grăiţi, de nu vă-mpinge zorul,
o, inimi frânte, şi vi-e dat cuvântul».
Precum hulubii, când îi mână dorul
de cuibul dulce,-ntind aripi uşoare
şi aceeaşi vrere le grăbeşte zborul,
aşa şi ei spre noi, din ceata-n care
Didona stă, prin iureşu-învrăjbit,
atâta foc pusesem în strigare.
«O, suflet bun şi nobil ce-ai trudit
s-ajungi aici, noi ce pământu-odată
cu-al nostru sânge-n lume-am înroşit,
de nu ne-ar fi vrăjmaş cerescul tată,
noi l-am ruga să-ţi deie moarte-uşoară,
căci milă ai de soarta ce ni-e dată.
De vrei s-asculţi povestea noastră amară
ori să ne-ntrebi, te-om asculta şi-om spune,
până ce vântul nu ne-ndeamnă iară.
Cetatea-n care m-am născut pe lume
pe ţărm adastă unde Padul moare
cu-ai săi, şi-apa şi-o revarsă în spume.
Iubirea care-n cei aleşi tresare
îl prinse-n mreji cu-a mea făptură, moartă
în chip ce şi-azi, când mi-amintesc, mă doare.

---

80 Şi-am zis — Atunci când vârtejul infernal i-a apropiat de Vergiliu şi de Dante.

81 Vi-e dat cuvântul — Dacă le este îngăduit să se oprească din fatala învolburare şi să vorbească.

82 Precum hulubii — Comparaţia cu graţioasele, îndrăgostitele păsări singularizează şi mai mult perechea damnaţilor care răspund apelului atât de intens al lui Dante.

85 Din ceata — Din grupul în fruntea căruia se afla Didona.

91 Vrăjmaş — Delicateţea atitudinii poate să pară excepţională. Din viscerele Infernului, o rugăciune înălţată cerurilor pentru pacea poetului călător. Vrăjmaş poate să fie, şi nu amic unor damnaţi, Dumnezeu.

96 Până ce vântul — Fapt excepţional, o lege infernală a fost înfrântă, pentru satisfacerea dorinţei lui Dante — uraganul s-a oprit.

97 Cetatea — Ravenna, cetatea istoriei şi a mozaicurilor, ultimul refugiu al exilatului Dante şi locul unde se află astăzi mormântul lui. Aci, la curtea lui Guido Novello de Polenta, a aflat Dante despre această poveste de iubire cu sfârşit tragic.

98 Pe ţărm — Pe ţărmul Mării Adriatice în care se varsă fluviul Pad, aflându-şi astfel pacea.

99 Cu-ai săi — Cu afluenţii pe care marele fluviu îi primeşte până la vărsarea în mare.

102 Aluzie la moartea sălbatică, violentă a sa şi a iubitului de care niciodată despărţită nu va fi.

Iubirea care pe iubiți nu-i iartă
de chipu-i drag, pe veci m-a-nlănțuit,
încât, cum vezi, nu-i chin să ne despartă.
Iubirea aceeași moarte ne-a sortit :
străfund de iad pe ucigaș l-așteaptă».
Astfel grăi. Și cum ședeam mâhnit
de-a lor osândă tâlmăcită-n faptă,
lăsai obrazu-n jos, către pământ,
pân'ce Virgil «Ce ai ?» rosti în șoaptă.
Târziu, când glasu-mi se rosti-n cuvânt :
«o, câte vise și ce dor de viață
i-a împins, grăii, pe aceștia spre mormânt !»
Și-ntors spre ei : «Francesca, am spus, pe față
mi-așterne lacrimi dorul tău și chinul ;
ci spune-mi tu, pe când erați în viață
și încă dulce vă era suspinul,
cum de v-ați prins în mreaja de ispite
și dragostei i-ați cunoscut veninul ?»
«Nu-i chin mai mare-n vremi nenorocite
decât — răspunse-n lacrimi și păli —
să-ți amintești de clipe fericite.

---

103 Iubirea care — Discursul protagonistei cântului este întemeiat pe concepția medievală asupra dragostei, după care oricine este iubit nu poate să nu iubească la rândul lui. Această concepție au avut-o mai mulți poeți, reprezentanți ai școlii literare italiene a Dulcelui stil nou, dintre care făcea parte și Dante Alighieri.

106 Iubirea — Este interesant de observat revenirea acestui cuvânt în versurile acestea ca un puternic laitmotiv al cântecului de dragoste și moarte al Francescăi da Rimini.

107 Străfund de iad — Este vorba de groapa (bolgia) trădătorilor, aflată în străfundul Infernului și denumită Caina. Aici sunt pedepsiți aceia care și-au trădat rudele. Numele bolgiei vine de la Cain, cunoscut personaj biblic, primul ucigaș, primul fratricid din lume, acela care l-a ucis pe fratele său, Abel.

110 Lăsai obrazu-n jos — Dante își plecă fața într-un gest de puternică milă și compătimire față de perechea de îndrăgostiți. De altfel și el păcătuise din iubire, de aceea participă atât de intens la povestea Francescăi.

112 Târziu — Tulburat, Dante se reculege, cufundat în gânduri și amintiri. Când, într-un târziu, va răspunde lui Vergiliu el erupe într-un strigăt de afecțiune pentru perechea de îndrăgostiți. O dată mai mult, în *Divina comedie* este prezentată profunda umanitate a lui Dante. Amintindu-și de iubirile sale pământene, el se simte alături de cei doi îndrăgostiți ai episodului, deplin solidar cu ei.

115 Francesca da Rimini, fiica seniorului Ravennei, Guido Novello da Polenta. A fost căsătorită, pentru întărirea unei alianțe politice, cu Gianciotto Malatesta (cel șchiop), senior al orașului Rimini. Ea însă l-a iubit pe cumnatul său, Paolo Malatesta, supranumit *il bello (frumosul)*. Prinși împreună, cei doi îndrăgostiți vinovați de adulter au fost omorâți de către Gianciotto.

119 Mreaja de ispite — Ispitele cărora n-ar fi trebuit să se lase pradă cei doi.

123 Nu-i chin mai mare — Versul dantesc a căpătat frecvența proverbelor în limba italiană : „Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria".

Și-o știe domnul tău. Dar de mă îmbii
să-ți spun dorința cum ne-a-nvins treptat,
suspin și grai rostind voi împleti.
Citeam odată cum l-a subjugat
pe cavalerul Lancelot iubirea ;
singuri eram și fără de păcat.
Adesea-n taină ne-am surprins privirea
și-același gând obrajii ne-a pălit ;
ci-un singur vers ne-a biruit simțirea.
Când am citit cum zâmbetul râvnit
i-l săruta pe gură Lancelot,
acesta ce mi-e-n veci nedespărțit
mă sărută și-un freamăt era tot ;
de-atunci nicicând n-am mai citit nainte
căci pentru noi fu cartea Galeot-.
Și-n timp ce unul se rostea în cuvinte,
cellalt plângea astfel încât, dovadă
că-mi frânse mila, grai și simțăminte,
căzui cum numai morții pot să cadă."

(Traducere de Eta Boeriu)

Sufletele păcătoșilor din dragoste, purtate de vânt, sunt comparate într-o imagine plină de mișcare cu un stol de graure învârtejit de furtună. Se remarcă forța imaginilor auditive : vuietul pădurii, mugetul mării, vaietul șirului de cocori.

---

124 Domnul tău — Vergiliu, care-l pune pe Enea să spună Didonei, atunci când acesta îl roagă să-i povestească întâmplările sale după căderea Troiei : „Infandum, regina iubes renovare dolorem". (O, regină, tu îmi poruncești să reînnoiesc durerea de nespus.)

128 Lancelot — Francesca da Rimini și Paolo Malatesta citeau împreună, din romanul lui Lancelot, pagina în care se povestește cum acest vestit cavaler al romanelor Mesei rotunde a fost cuprins de o dragoste puternică pentru regina Ginevra, soția regelui Artur. Fragmentul la care Francesca face aluzie este următorul : „Doamnă, spune Gallehault, acuma se cuvine să faceți începutul, să-l sărutați înaintea mea, ca început de adevărată iubire. Atunci se dau la o parte surâzând și se fac că se sfătuiesc : și regina vede că el nu îndrăznește, și-l ia de bărbie și-l sărută lung..."

136 Un freamăt — „Mutul" personaj care este Paolo Malatesta este evocat de femeia iubită în toată intensitatea patimii sale.

138 Galeot — Francesca vrea să arate că după cum Gallehault a fost acela care a îndemnat-o pe regina Ginevra să-l sărute pe Lancelot, tot așa cartea și autorul ei au fost mijlocitori de iubire între ea și Paolo. (De altfel numele propriu Galeotto a devenit mai târziu în italienește, datorită forței artistice a evocării sale din *Divina comedie*, sinonim cu „mijlocitor".)

140 Cellalt — Paolo Malatesta, martorul „mut" al dramaticei confesiuni, fundalul pe care se reliefează înalt cea mai împătimită femeie a *Divinei comedii*.

142 Căzui — Versul dantesc se înscrie între miracolele armonice ale prozodiei italiene : „Caddi come corpo morto cade". Trebuie să subliniem încă o dată participarea intensă a lui Dante la suferințele și la durerea atât de omenească a Francescăi da Rimini, aceea pe care marele istoric literar Francesco de Sanctis avea s-o numească „prima femeie modernă a lumii", a cărei umanitate complexă și pasionată va trăi în eternitatea versurilor dantești.

Ca și în alte cazuri, Dante individualizează, adresându-se unuia din mulțimea de duhuri și cerându-i să-și spună povestea. De data aceasta se desprind din stol două duhuri legate pe vecie de o mare dragoste. Vorbește însă numai unul dintre ele, care nu-și spune numele, dar Dante îl identifică după precizarea locului unde s-a născut (Ravenna, la vărsarea Padului în mare) și la indicația că soarta tragică i s-a datorat unei mari iubiri. Este Francesca, măritată cu Gianciotto Malatesta, seniorul din Rimini, un om diform, fiind păcălită că soțul ei va fi Paolo, frumosul frate al lui Gianciotto. Îngrăgostindu-se de Paolo, Francesca împreună cu iubitul ei au fost uciși de Gianciotto.

Dante stăpânește arta concentrării (Francesca nu-și evocă întreaga poveste, ci numai episodul de maximă intensitate în care cei doi au devenit conștienți de dragostea lor) și a sugerării (fericirea iubirii împărtășite este atât de mare încât nu poate fi exprimată în cuvinte, ci doar sugerată : „De-atunci nicicând n-am mai citit nainte").

Paolo, pe care Francesca nu-l numește niciodată, ci îl desemnează cu pronumele „acesta", este o prezență mută, plânsul sfâșietor al acestuia și tragismul povestirii înduioșându-l pe poet până la pierderea cunoștinței.

Forța, lirismul și sensibilitatea cu care Francesca își exprimă de dincolo de moarte iubirea fac din ea unul dintre cele mai importante personaje ale *Infernului* și ale literaturii universale.

Teme

Care este principala operă a lui Dante Alighieri și cum se intitulează cele trei părți ale ei ?

Prezentați, pe scurt, sensurile creației fundamentale a lui Dante Alighieri.

Amintiți un fragment din opera lui Dante care exprimă patriotismul și spiritul său militant.

În ce constă arta de poet a lui Dante Alighieri ? Exemplificați !

„În împărăția morților, simți pentru prima oară viața lumii moderne. [...] Fiecare dintre aceștia se află într-o stare de extremă pasiune. Sentimentele, împinse până la culme, idealizează și măresc obiectele. Totul este colosal și totul este natural. Iar în mijloc, se înalță dominator Dante, cel mai infernal, nobil, crud, sarcastic, răzbunător, feroce ; cu înaltul său sentiment moral, cu al său cult al măreției și al științei chiar când acestea se află vinovate, cu disprețul său pentru tot ce este laș și josnic, deasupra gloatei fără număr ; atât de ingenios în răzbunări, atât de elocvent în invective.

Figurile acestea mari, rigide și epice pe piedestalul lor, ca niște statui, îl așteaptă pe artistul care să le ia de mână, să le arunce în vâltoarea vieții și să se facă din ele ființe dramatice. Dar artistul acesta nu a fost un italian : a fost Shakespeare.".

(F. De Sanctis)

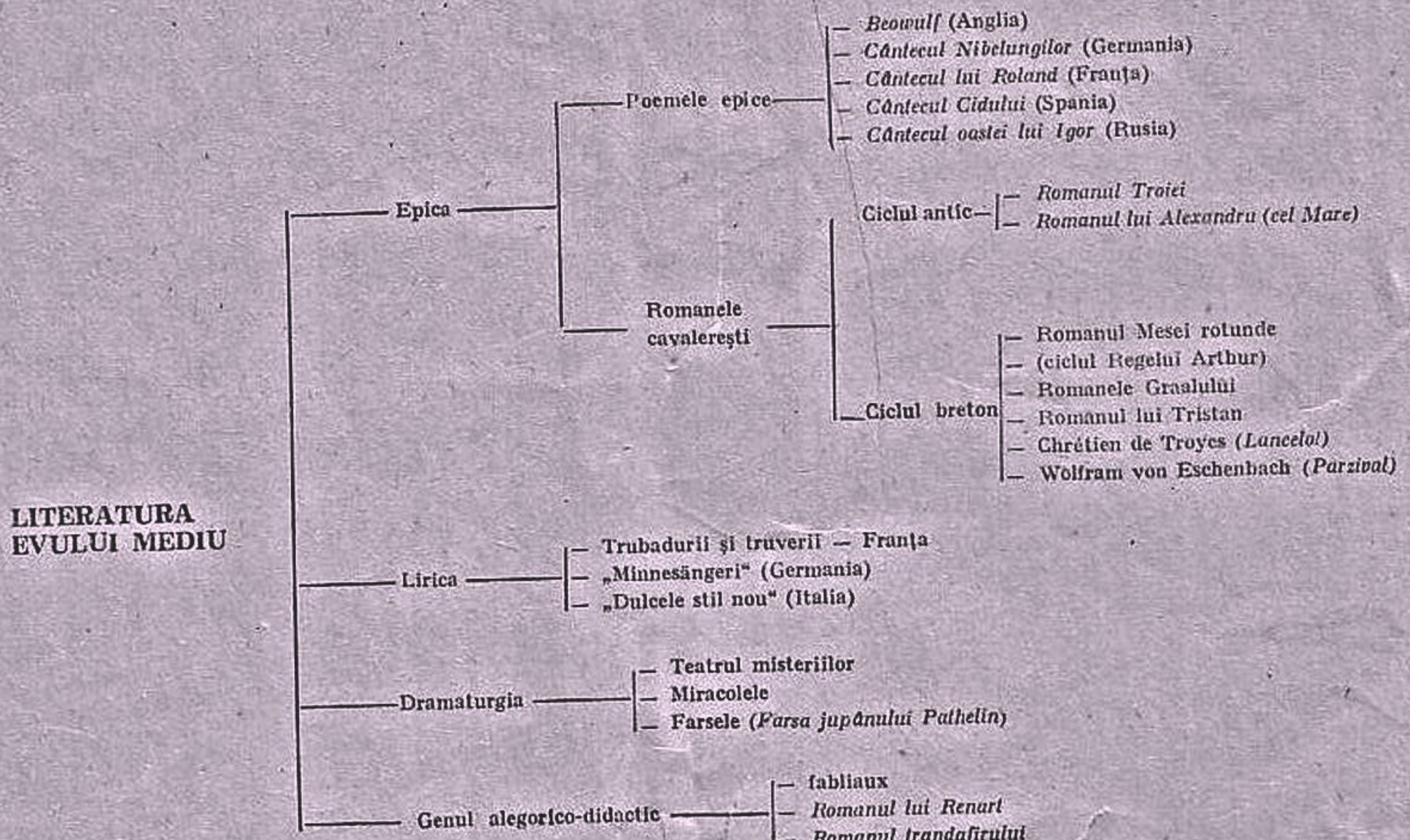
BIBLIOGRAFIE

Dante Alighieri, *Divina comedie, Infernul*, vol. I—II, București, Editura Albatros (Lyceum), 1971 ;

François Villon, *Din operele magistrului François Villon, Balade*, București, Editura Albatros (Cele mai frumoase poezii), 1975 ;

Alexandru Balaci, *Dante*, București, Editura Tineretului (Oameni de seamă), 1966 ;

Poeme epice ale evului mediu, Cântecul lui Roland — Tristan — Cântecul Cidului — Perceval, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.


LITERATURA EVULUI MEDIU
Epica
Poemele epice
Beowulf (Anglia)
Cântecul Nibelungilor (Germania)
Cântecul lui Roland (Franța)
Cântecul Cidului (Spania)
Cântecul oastei lui Igor (Rusia)
Romanele cavalerești
Ciclul antic
Romanul Troiei
Romanul lui Alexandru (cel Mare)
Ciclul breton
Romanul Mesei rotunde
(ciclul Regelui Arthur)
Romanele Graalului
Romanul lui Tristan
Chrétien de Troyes (Lancelot)
Wolfram von Eschenbach (Parzival)
Lirica
Trubadurii și truverii — Franța
„Minnesängeri" (Germania)
„Dulcele stil nou" (Italia)
Dramaturgia
Teatrul misteriilor
Miracolele
Farsele (Farsa jupânului Pathelin)
Genul alegorico-didactic
fabliaux
Romanul lui Renart
Romanul trandafirului

RENAȘTEREA

Condiții istorice

- Dezvoltarea comerțului și meșteșugurilor
- Înflorirea orașelor
- Dezvoltarea burgheziei
- Marile descoperiri geografice
- Inventarea tiparului
- Reforma

Caracteristici :

- Umanismul
  - Libertatea, demnitatea și perfectibilitatea ființei umane
  - Încrederea acordată rațiunii
  - Omul universal (multilateral)
  - Armonia dintre om și natură
  - Admirația față de antichitate
- Natura ca model al artei
- Anticlericalismul

Italia	*Franța*	*Anglia*	*Spania*	*Țările de Jos*
F. Petrarca	F. Rabelais	Th. Morus	M. Cervantes	Erasmus din
G. Boccaccio	P. Ronsard	C. Marlowe	Lope de Vega	Rotterdam
N. Machiavelli	M. Montaigne	W. Shakespeare	Calderón	
L. Ariosto		E. Spenser	de la Barca	
T. Tasso				

Michelangelo.

Piccolellos

Epoca de afirmare plenară a omului și de impresionantă înflorire a artelor, numită Renaștere prin contrast cu evul mediu văzut ca o perioadă a dogmei și fanatismului, cuprinde secolele al XIV-lea, al XV-lea și al XVI-lea în Italia, al XVI-lea în Franța, Germania și Țările de Jos, iar în Anglia și Spania include și începutul secolului al XVII-lea.

Renașterea apare mai întâi în Italia, pentru că aici se creează mai devreme condițiile economice și social-politice corespunzătoare. În orașele-state italiene, dezvoltarea meșteșugurilor și comerțului determinase întărirea burgheziei, a cărei opoziție față de feudalism se manifestă și pe plan ideologic. Înflorirea comerțului duce la marile descoperiri geografice : Marco Polo ajunge în China, iar navigatorii spanioli de sub comanda italianului Cristofor Columb, aflați în căutarea unui drum mai scurt spre Indii, descoperă un nou continent. Lumea cunoscută — restrânsă în evul mediu — se lărgește tot mai mult.

Inventarea tiparului face posibilă o răspândire fără precedent a cunoștințelor științifice și a valorilor literare.

UMANISMUL

Termenul de „umanism" are două sensuri : unul larg, de dragoste față de oameni, și unul restrâns, de interes față de valorile antichității. În legătură cu Renașterea, termenul de „umanism" se folosește în ambele sensuri.

Evul mediu cunoștea antichitatea, dar numai parțial, adesea trunchiat și incorect, prin prisma teologiei. Renașterea ia antichitatea ca model, încercând s-o cunoască în toată bogăția ei de valori. Începe o căutare febrilă de manuscrise antice, care, o dată descoperite, sunt studiate cu atenție și — începând cu a doua jumătate a secolului al XV-lea — tipărite. Săpăturile scot la iveală ziduri și statui, comori ale artei antice. Se creează biblioteci și librării, iar academiile nou-apărute grupează savanți care dezbat probleme filozofice, cum sunt membrii Academiei platoniciene de la Florența.

Creațiile antice devin modele, surse de inspirație, atât pentru scriitori — care folosesc adesea chiar limba latină —, cât și pentru artiști. Antichitatea afirmase cu mândrie că „Omul este măsura tuturor lucrurilor" și că „În lume-s multe mari minuni ; / Minuni mai mari ca omul nu-s !" Reînviind această tradiție, Renașterea realizează un ideal de „om universal", multilateral, un om căruia, ca și personajului antic, „nimic din ceea ce este omenesc" nu-i este străin : armonios dezvoltat fizic și cultivat ca intelect, pasionat, iubitor de cunoaștere și de frumos, om de cultură și de acțiune în același timp. Un astfel de om este un „abis de știință", după cum se exprima Rabelais, sau, cum se intitula Pico della Mirandola, „doctor în toate științele și în alte câteva pe deasupra".

Spre deosebire de evul mediu, care vedea în om o creație a divinității, supusă în exclusivitate voinței acesteia, Renașterea pune accentul pe rațiunea, libertatea și demnitatea omului, pe caracterul său perfectibil. „Nimic nu este mai presus pe pământ decât omul, nimic nu este mai presus în om decât mintea și sufletul [...]", scria Pico della Mirandola în al său *Discurs despre demnitatea omului.*

Un astfel de om avea o educație multilaterală, filozofică, literară, științifică, artistică și fizică. Reprezentativi pentru idealul de personalitate al Renașterii au fost Leonardo da Vinci, pictor, om de știință, inventator, sau Michelangelo Buonarroti, sculptor, pictor, poet și arhitect.

Omul Renașterii tinde să realizeze o armonie între el și natură. Această atitudine se reflectă în concepția despre artă, pictorilor recomandându-li-se „să studieze cu atenție marele model al naturii".

Promovând rațiunea, cunoașterea științifică a naturii și a omului, Renașterea se opune dogmatismului și fanatismului medieval. Lectura în original a vechilor texte considerate sfinte le permite savanților vremii să releve modificările ulterioare și interesate făcute în aceste scrieri de către reprezentații bisericii. Corupția și ipocrizia clerului catolic reprezintă unul dintre subiectele favorite ale scriitorilor satirici din Renaștere, iar în Germania Renașterea se asociază cu Reforma, care favorizează dezvoltarea culturii în limba națională.

Teme:

În ce secole s-a dezvoltat Renașterea?
Definiți termenul de umanism.

RENAȘTEREA ÎN ITALIA

Francesco Petrarca (1304—1374) este o personalitate reprezentativă pentru începuturile umanismului renascentist. Admirator al antichității latine, descoperitor al unor manuscrise cu discursuri de Cicero, partizan al restaurării republicii romane, autor de opere în limba latină, Petrarca a fost unul dintre cei mai mari poeți italieni, fapt recunoscut încă din timpul vieții, când a primit la Roma cununa de lauri.

Opera sa poetică cea mai valoroasă, scrisă în limba italiană, o constituie *Cancionierul*, volum ce cuprinde cântece și sonete inspirate de iubirea lui pentru Laura. Poeziile evocă, în imagini vibrând de sensibilitate, momente ale întâlnirilor cu iubita, o prezintă în ipostaze grațioase (în barcă, sub ploaia de flori ale unui arbore primăvăratic, în unda unei ape ori strălucind la curte) sau tristă, bolnavă. Toată gama stărilor sufletești ale îndrăgostitului își găsește expresia în poezia lui Petrarca:

„Slăvite fie loc și ceas, și clipă,
meleag și an, și anotimp, și lună,
când am simțit din ochii lui, stăpână,
iubirea-n pieptul meu cum se-nfiripă.

Și-n veci slăvită-a lacrimei risipă
în care-am plâns cu dragostea-mpreună,
și rănile ce-n sânul meu se-adună,
și-n inimă săgeata-nfiptă-n pripă.

Slăvite fie vorbele ce-n zare
(o, câte l)-am rostit chemând spre tine,
și dorul meu, și lacrimile-amare,

și versul scris ce faima ta prin mine
o spune lumii-ntregi, și gândul care
e doar al tău și neîmpărțit cu nime."

(Cancionierul, LXI)

După moartea iubitei, rimele îi recheamă imaginea și fac să retrăiască clipele fericirii pierdute.

Mai mult decât Beatrice, din care Dante făcuse un simbol, Laura este o femeie vie, o prezență poetică legată cel mai adesea de cadrul natural.

Stilistic, Petrarca utilizează contrastele, spre a exprima frumusețea femeii sau chinurile lui de îndrăgostit :

„Nici pace n-am, nici lupta nu-mă-mbie,
mă tem și sper, și ard și sunt de gheață,
și zac răpus și zbor până-n tărie,
nimic nu prind și-o lume strâng în brață."

(CXXXIV)

Giovanni Boccaccio (1313—1375), cel mai mare prozator al Renașterii italiene, a fost un umanist, cunoscător al antichității și autor de opere în limba latină. Capodopera sa, *Decameronul*[1], este însă scrisă în limba poporului și relevă geniul său de povestitor.

Povestea cu cadru are vechi tradiții orientale, celebră fiind în acest sens colecția de basme arabe *O mie și una de nopți*, unde cadrul îl constituie istoria Șeherezadei, care îi spune în fiecare noapte câte o poveste soțului ei. Boccaccio preia această formulă, imaginând zece tineri care, de teama ciumei ce bântuia Florența, se retrag la o vilă din afara orașului și, spre a-și trece timpul, spun fiecare zilnic câte o poveste timp de zece zile. Dintre cele o sută de povestiri, unele sunt vesele, pline de un umor suculent, altele tragice, dar toate slăvesc în spirit renascentist viața și iubirea, îndeamnă la trăirea plenară. Satira lui Boccaccio se îndreaptă asupra unor moravuri contemporane lui, dar și general-umane, biciuind prostia, ipocrizia, corupția, avariția, prejudecățile.

Giovanni Boccaccio

Arta de povestitor, care se vădește în caracterizarea pregnantă a tipurilor și în concentrarea nuvelelor, face din Boccaccio creatorul prozei artistice italiene.

[1] În greaca veche „decameron" înseamnă „zece zile".

Renașterea în Franța

În Franța, Renașterea s-a manifestat în secolul al XVI-lea, sub influența Renașterii italiene, dar în forme specifice. Atitudinea umanistă, întemeiată pe o bună cunoaștere a literaturii grecești și latine, i-a făcut pe cei șapte poeți grupați în cadrul Pleiadei[1] să ia ca model creațiile antichității, considerate realizări de neîntrecut, singurele în stare să-i stimuleze pe scriitorii vremii în a realiza opere demne de noblețea pe care ei o atribuiau poeziei.

Principalul merit al poeților Pleiadei este de a fi contribuit substanțial la afirmarea și cultivarea limbii franceze. Preocupările lor în acest sens s-au manifestat atât teoretic, în manifestul intitulat *Apărarea și ilustrarea limbii franceze*, cât și în creația literară.

Cel mai reprezentativ poet al Pleiadei, **Pierre de Ronsard** (1524—1585), a fost influențat de Horațiu (în ode) și de Petrarca în sonetele către Casandra, Maria și Elena, grupate sub titlul *Iubirile*. Depășind, în cele mai bune creații ale sale, influența petrarchistă, Ronsard scrie sonete în care sentimentul erotic se exprimă cu finețe, în forme originale. Tema cea mai frecventă este aceea a trecerii timpului, îmbinând motivul sorții schimbătoare („fortuna labilis") cu acela al trăirii clipei („carpe diem"), ca în acest sonet către Elena :

„Când vei fi-mbătrânit și cu tristețe
Vei toarce serile la lumânare,
Rostind vreun vers de-al meu cu-nduioșare,
Ronsard, vei zice, mă cânta-n junețe.

Și vei vedea că slujnica-ți tresare
Ca smulsă din a toropelii cețe,
Că la auzul gloriei mărețe
Te-o binecuvânta cu minunare.

Voi fi-n pământ, fantomă fără oase,
M-oi odihni prin umbrele mirtoase[2],
Tu, gârbovă, subt greul bătrâneții,

Vei regreta disprețul și trufia ;
Trăiește ! Mâine n-aștepta să vie,
Culege de-astăzi trandafirul vieții."

Teme:

Ce motiv regăsiți în această poezie ?
În opera căror poeți studiați se întâlnește acest motiv ?

---

[1] Denumirea unei constelații ; a fost purtată de un grup de poeți din antichitatea greacă (perioada elenistică sau alexandrină).

[2] Mirtul este o plantă cu frunze pururi verzi. La grecii antici era simbolul gloriei ; umbre mirtoase = sufletele morților glorioși.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea, entuziasmul, optimismul fac loc, într-o Franță frământată de războaie civile, unei atitudini sceptice, pe care o reprezintă în mod strălucit **Michel de Montaigne** (1533—1592). Opera acestui filozof se intitulează *Eseurile* și reprezintă o autoanaliză de o profunzime fără precedent. Lucrarea nu urmărește un subiect anumit, ci prezintă concepțiile, atitudinile lui Montaigne față de viața socială, educație, religie. În centrul operei se găsește autorul ei; scopul său este de a se prezenta cu toată sinceritatea. Prin minuțiozitatea și adâncimea analizei, Montaigne, vorbindu-ne despre el ca om, vorbește despre problemele generale ale omului.

GARGANTUA ȘI PANTAGRUEL

Francois Rabelais, autorul lui *Gargantua și Pantagruel*, a trăit între anii 1494—1553. Fusese în tinerețe călugăr, conform dorinței tatălui său, dar dezgustat de moravurile acestei tagme, pe care o va satiriza în opera sa, o părăsește pentru studiul medicinei, pe care o va practica până spre sfârșitul vieții. Călătoriile efectuate în Italia, în calitate de medic al ambasadorului francez, îl pun în contact cu înfloritoarea viață culturală din această țară, opera sa rămânând însă impregnată de spiritul francez.

Inspirându-se din cărți populare anonime, Rabelais scrie despre faptele lui Pantagruel, apoi despre tatăl acestuia, Gargantua, realizând o operă profund originală. Personaje care se bucurau de un real succes printre cititori, Gargantua și Pantagruel sunt doi uriași cumsecade, care trec printr-o mulțime de aventuri comice și fantastice.

Gargantua se naște cerând „De băut!" și va crește ca un gigant mereu însetat și înfometat, dornic de toate plăcerile vieții. O parte importantă a acestei prime cărți este consacrată educației lui Gargantua, domeniu căruia Rabelais, ca și alți reprezentanți ai Renașterii, îi acordă o deosebită importanță. Primii doi dascăli ai copilului îl pun să învețe pe dinafară cunoștințe nefolositoare. La insistența unui prieten al tatălui său, Gargantua este încredințat unui alt dascăl, Ponocrate, în tovărășia căruia pleacă la Paris, oraș unde se remarcă încă de la sosire prin dimensiunile lui colosale și prin faptul că ia clopotele Catedralei Notre Dame spre a le agăța la gâtul iepei. Educația pe care i-o dă Ponocrate îmbină, în spirit renascentist, cunoașterea naturii cu studiul autorilor antici, cu muzica și exercițiile fizice. Invadarea ținuturilor sale natale de către crudul și mărginitul rege Picrochole îl determină pe Gargantua să se lupte cu el și să-l învingă. Ca recompensă pentru ajutorul primit de la un călugăr viteaz, fratele Ioan, Gargantua construiește pentru acesta Mănăstirea Thélème, model renascentist de societate liberă, opusă tradiționalelor rânduieli mănăstirești.

Cărțile următoare se ocupă de educația lui Pantagruel și de aventurile lui și ale prietenului său, Panurge. Pentru a afla dacă acesta din urmă trebuie să se căsătorească sau nu, cei doi prieteni întreprind o lungă călătorie pe mare spre oracolul Sfintei Sticle, drum în care vizitează ținuturi ce prilejuiesc, sub aparența lor fantastică, o pronunțată atitudine satirică față de realitățile vremii. Un exemplu îl constituie insula papimanilor, adoratori ai papei.

los și comic, opera lui Rabelais conduce spre semnificații superioare. In prolog, scriitorul își compara el însuși creația cu borcănașele în care farmaciștii își țineau pe vremuri leacurile, vase ce întruchipau figuri comice, dar conțineau substanțe binefăcătoare. Precum câinele roade osul spre a-i suge măduva, tot așa, scrie Rabelais, cititorul trebuie să pătrundă miezul operei.

François Rabelais

Afirmarea vieții plenare și a cunoașterii. Giganții lui Rabelais sunt, la modul comic, simboluri ale idealului de om universal, pe care și-l propunea Renașterea. Uriași ca fizic, acumulând cu nesaț tot ce le oferea viața, ei sunt însetați de cunoaștere și au o largă înțelegere pentru tot ceea ce este omenesc. Semnificativă este, în acest sens, scrisoarea adresată de Gargantua fiului său, Pantagruel, scrisoare care conține un adevărat program de educație al Renașterii, epocă în care „literelor" li s-au redat „lumina și demnitatea". Gargantua își sfătuiește urmașul să studieze limbile clasice — greaca, latina, ebraica —, apoi geometria, aritmetica, muzica, astronomia, dreptul civil, medicina. Un loc însemnat este dat cunoașterii științifice a naturii, în timp ce sunt înlăturate pseudoștiințe ca astrologia sau alchimia, practicate în evul mediu. „Abisul de știință" rămâne o impresionantă metaforă care exprimă toată dorința de a ști a oamenilor Renașterii. Ca o deviză a umanismului sună cuvintele lui Rabelais referitoare la „cunoașterea perfectă a celeilalte lumi, care este omul", univers miniatural, microcosm în armonie cu macrocosmul (cosmosul). Personalitatea complexă a omului Renașterii trebuia întregită și pe plan moral, căci „știința fără conștiință nu-i decât ruină a sufletului". Adversar al războiului, pe care îl consideră de inspirație diabolică, Rabelais introduce în programul său educativ mânuirea armelor în scopul apărării împotriva cotropitorilor, iar pașnicul Gargantua luptă vitejește pentru a-și apăra țara.

Satirizarea pedanteriei și a clericalismului. Admirația lui Rabelais față de autorii antici se vădește în mulțimea citatelor reproduse din ei. Dar exagerările latiniste și pedanteria sunt satirizate în episodul studentului limuzin[1], care se exprimă într-un mod ridicol și de neînțeles folosind cuvinte latinești, dar, cuprins de frică în fața mâniei lui Pantagruel, își amintește imediat graiul de acasă.

Verva satirică a lui Rabelais se îndreaptă împotriva pedanților, a celor ale căror pretenții de erudiție ascund o mare superficialitate. Aceștia sunt, de cele mai multe ori, clerici, reprezentanți ai Sorbonei, uni-

[1] Limousin, regiune din centrul Franței.

mele și sistemul de argumentație artificială moștenite din evul mediu. Un astfel de personaj este Janotus de Baligardo, teologul trimis de Sorbona spre a-l convinge pe Gargantua să înapoieze clopotele luate de la Notre Dame.

Comicul provine mai întâi din prezentarea alaiului lui Janotus, apoi din contrastul dintre pretenție și realitate, dintre aparența lui de salvator al bunăstării unei întregi regiuni amenințate de lipsa clopotelor și caracterul meschin al câștigului pe care îl urmărește de fapt. Discursul său este plin de citate latine, uneori incorecte.

Fantasticul și grotescul. Procedee artistice. Episodul iepei lui Gargantua este caracteristic pentru amestecul de fantastic și grotesc din opera lui Rabelais. În creația acestuia grotescul provine din exagerarea monstruoasă a dimensiunilor eroilor și din contrastul dintre aceste dimensiuni și faptul că personajele duc viața unor oameni obișnuiți. De fapt, în *Gargantua și Pantagruel*, caracterul fantastic constă aproape exclusiv în dimensiunile colosale. Vrând să îndeplinească un gest obișnuit, acela de a înlătura cu coada muștele și bondarii, iapa lui Gargantua seceră o pădure întreagă. Referirile la armăsarii lui Iuliu Cezar sau la berbecii din Sciția fac parte din parodierea excesului de erudiție :

„Cam în aceeași vreme, Fayol al IV-lea, regele Numidiei, i-a trimis lui Grandgousier o iapă uriașă, cum nu se mai pomenise vreodată ; după cum prea bine știți, lucrurile nemaivăzute la noi din Africa vin totdeauna.

Iapa, o namilă cât șapte elefanți, avea copita despicată în două ca armăsarul lui Iuliu Cezar, urechile pleoștite ca ale caprelor din Languedoc[1] și un corn sub coadă. Părul îi era roib-aprins, rotat cu pete sure. Dar ceea ce avea mai grozav era coada : o coadă groasă, ca turnul în patru colțuri al Bisericii Sfântului Mardu din Langeais[2].

Mai vrednici de mirare nu fuseseră decât berbecii din Sciția de-odinioară, a căror coadă cântărea mai bine de treizeci de ocale sau cel din Siria, care, dacă Tenaud nu minte, își purtau coada pe-un căruț, atât era de lungă și de grea. [...]

Iapa a fost adusă pe mare, în trei corăbii, și-un caiac, până la țărmul Olonei, în Thalmandois.

Une éd. de Pantagruel. Paris, 1919.

Pantagruel (coperta ediției din 1713)

[1] Regiune din sudul Franței.
[2] Oraș pe fluviul Loire.

Văzând-o Grandgousier a spus:

— Aceasta e iapa de care aveam nevoie ca să-mi poarte băiatul la Paris. Slavă Domnului, toate merg cum se cuvine, și fiul meu, în scurtă vreme, va ajunge un mare învățat. Dacă n-ar fi pe lume dumnealor învățații, am trăi cu toții ca niște dobitoace!

A doua zi, după ce au băut zdravăn, cum lesne vă puteți închipui, Gargantua a pornit la drum însoțit de dascălul său Ponocrat și de ceilalți, printre care Eumedon, pajul cel tânăr. Fiind vremea frumoasă și cerul senin, tatăl său i-a dat să poarte niște încălțări ușoare din piele de căprioară, cărora cizmarul meu Babin le spune botfori.

Până dincolo de Orléans, călătoria a fost plăcută și mâncarea gustoasă. Tot glumind și ospătându-se, au ajuns la o pădure mare, lungă de vreo treizeci și cinci de leghe și lată de vreo șaptesprezece, nespus de frumoasă, dar plină de muște și de bondari. Bieții cai, catârii și măgarii de asemenea sufereau cumplit din pricina lor. Atunci iapa lui Gargantua, văzând cu mâhnire chinurile pe care le îndurau frații și surorile ei, i-a răzbunat cu vârf și îndesat, printr-o ispravă cu totul neașteptată.

De cum a intrat în pădure, bondarii s-au repezit asupra ei, dar iapa a scos coada din teacă și-a învârtit-o cu atâta putere asupra gângăniilor vrăjmașe, încât a doborât în jurul ei, de-a lungul și de-a latul, în sus și în jos, la dreapta și la stânga, ici și colea, toți copacii din pădure, la fel cum cosește cosașul iarba câmpului, cu coasa. Așa se face că, de-atunci și până azi, pe locurile acelea n-a mai rămas țipenie de bondari, dar nici copaci, numai șes cât vezi cu ochii și câmpie netedă ca în palmă.

Gargantua s-a arătat foarte nemulțumit de această surpriză și, fără să-și aducă sieși vreo laudă, a spus:

— Bună treabă a făcut iepșoara mea! Mă bucur că de-acu înainte nu va mai bâzâi pe meleagurile acestea nici un bondar scârbos. *Bos!* a repetat ecoul și *Beauce* a rămas până în zilele noastre numele acelui ținut. S-au așezat apoi la ospăț și au așteptat cu răbdare să se rumenească fripturile. În amintirea acelui popas, cavalerii din Beauce se hrănesc și astăzi cu răbdări prăjite."

(*Gargantua*, XVI, traducere de Al. Hodoș)

Atitudinea fundamentală a lui Rabelais, manifestată mai ales față de uriașii săi, este umoristică, presupunând râsul binevoitor, simpatia și înțelegerea superioară față de om în general. Rabelais posedă prin excelență arta de povestitor. Povestirea este vie, dând impresia de mișcare. Atunci când prezintă vorbirea unui personaj, Rabelais se dovedește un maestru al sugerării stilului oral, pe care îl adaptează caracterului fiecărui erou în parte. Cuvântarea lui Janotus, cu aparențe de erudiție, este întreruptă de onomatopee (hm! hâc! hapciu!), care dau impresia surprinderii pe viu și creează, în același timp, comicul.

Rabelais a fost un mare creator de limbă, inventând cuvinte cu rezonanțe comice, în enumerări pline de umor. Influențat de folclor, scriitorul citează frecvent proverbe, grupându-le uneori în jurul unei teme. Astfel, neghiobii „se ascund de ploaie în apă, spun Tatăl nostru al maimuțelor, se întorc la oile lor, duc scroafele la păscut, gonesc câinele înaintea leului, pun căruța înaintea boilor, se scarpină unde nu-i mănâncă, mănâncă mai întâi pâinea albă, potcovesc greierii, se gâdilă să râdă, văd musca în lapte, bat tufișurile, dar nu prind păsărelele, iau băsicile drept felinare, prind berzele dintr-o săritură, sar de la cocoș la măgar".

În literatura română, opera lui I. Creangă este apropiată de spiritul rabelais-ian. Îi unesc umorul, bucuria de a trăi exprimată în forme colosale, frecventa citare a înțelepciunii populare, figurile comice ale unor uriași binevoitori, satirizarea pedantismului și a ipocriziei clericilor, stilul oral.

Teme:

Prezentați conținutul operei lui François Rabelais, Gargantua și Pantagruel.

Arătați în ce constă îmbinarea dintre comic și fantastic în Gargantua și Pantagruel.

„*Gargantua și Pantagruel* este momentul cel mai de seamă al Renașterii franceze".

(T. Vianu)

RENAȘTEREA ÎN ȚĂRILE DE JOS

Ilustru reprezentant al umanismului, **Erasmus din Rotterdam** (1466—1536) este autorul unor valoroase lucrări de erudiție: traducerea latină a operei lui Euripide, ediția în limba greacă a lui Aristotel, gramatici, dicționare, tratate de latină și elină, o culegere de cugetări și maxime comentate ale anticilor. Opera sa cea mai vie este *Elogiul nebuniei,* alegorică și spirituală afirmare a fanteziei și îndrăznelii care trebuie să echilibreze rațiunea în orice acțiune a omului și, în același timp, o satiră virulentă a societății medievale, a fanatismului și prostiei.

RENAȘTEREA ÎN ANGLIA

După o epocă îndelungată de războaie pustiitoare și lupte pentru putere, Anglia cunoaște în secolul al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea o deosebită dezvoltare economică; este perioada Renașterii engleze. Umanismul englez se preocupă mai mult de problemele politice, sociale și morale și are un caracter popular mai accentuat decât în Italia sau Franța. Răspândirea și succesul la public al teatrului elisabetan[1] — care a culminat cu opera lui W. Shakespeare — sunt o dovadă a acestui caracter popular al Renașterii engleze.

Un scriitor englez care în plin ev mediu anunța Renașterea, jucând un rol similar aceluia al lui Boccaccio în literatura italiană, a fost **Geoffrey Chaucer** (1340—1400). Principala sa operă o constituie *Povestirile*

[1] Perioada elisabetană este epoca domniei reginei Elisabeta I (1558—1603).

din Canterbury. Povestire cu cadru, realizată după modelul *Decameronului*, dar în versuri, această scriere foloseşte ca pretext călătoria a treizeci de pelerini de la un han de lângă Londra, spre catedrala din Canterbury. Pentru a face drumul mai plăcut, hangiul propune ca fiecare pelerin să spună câte două poveşti la dus şi două la întoarcere. Dintre acestea, Chaucer a realizat doar douăzeci şi patru.

Spre deosebire de opera lui Boccaccio, în *Povestirile din Canterbury* fiecare povestitor este individualizat în funcţie de profesia şi caracterul lui, prezentate în prolog : cavalerul şi fiul său, scutierul, starеţa, călugărul, negustorul, notarul, răzeşul, corăbierul, târgoveaţa din Bath, popa, plugarul, morarul, aprodul, hangiul etc. Caracterizarea fiecăruia — prin fizic şi limbaj — se face în precuvântarea la povestea pe care o spune şi care este în acord cu personalitatea sa.

În afară de câteva povestiri cu caracter grav (cum este aceea a cavalerului), majoritatea sunt pline de umor şi cu intenţie satirică la adresa moravurilor epocii. Ca şi *Decameronul*, *Povestirile din Canterbury* exprimă bucuria de a trăi plenar, prevestind Renaşterea.

Interesul pentru aspectele politice, sociale şi morale se vădeşte în opera umanistului **Thomas Morus** (1478—1535), *Utopia*. De origine grecească, cuvântul „utopia" înseamnă „fără loc" şi desemnează o ţară de nicăieri, tărâmul fabulos al unei societăţi ideale. Datorită popularităţii acestei scrieri, titlul cărţii lui Th. Morus a devenit un substantiv comun, care denumeşte toate creaţiile similare.

În opoziţie cu situaţia din Anglia vremii sale, Th. Morus prezintă în *Utopia* o societate fără proprietate particulară şi fără clase, toţi cetăţenii trebuind să muncească. Utopienii trăiesc în bună înţelegere, conducându-se după legi stricte în viaţa de familie şi în morală. Cultivând arta şi ştiinţa, cinstind plăcerile spiritului, ei detestă războiul.

WILLIAM SHAKESPEARE (1564—1616) s-a născut în orăşelul Stratford-on-Avon. Se stabileşte la Londra, unde în curând se afirmă ca actor, autor dramatic, poet, mai târziu ajungând şi coproprietar a două importante teatre londoneze. După cum se obişnuia în mod curent la acea dată, Shakespeare a prelucrat adeseori piese scrise înainte de alţii, dar dându-le o structură nouă, profunzime de gândire, o bogăţie de idei şi o formă atât de înaltă, încât modelele vechi au fost date uitării. Activitatea sa de dramaturg s-a desfăşurat de-a lungul a 22 de ani, totalizând 37 de piese, după care Shakespeare s-a retras în orăşelul lui natal, unde peste patru ani s-a stins, la vârsta de 52 de ani.

William Shakespeare

Dramele istorice shakespeareiene au fost prilejuite de marea victorie engleză asupra Spaniei, care pornise să invadeze Anglia, precum şi de victoria definitivă a monarhiei centralizate împotriva feudalismului anarhic. Aceste evenimente impor-

tante au provocat un val uriaș de patriotism. Shakespeare constată că marile mase de spectatori manifestă o preferință extraordinară pentru piesele cu subiect din istoria Angliei. De aceea, el își începe cariera de dramaturg cu piese de acest gen, scriind, de-a lungul vieții, în total 10 drame istorice (de fapt 7 titluri, dar *Henric IV* are 2 părți, iar *Henric VI*, 3 părți).

În aceste drame, Shakespeare desfășoară un amplu tablou dramatic al Angliei feudale, cu grele războaie externe și sângeroase lupte interne, cu victorii și cu dezastre, cu fapte eroice și cu trădări infame, cu momente înălțătoare și cu cruzimi oribile. În acțiunea acestor drame apar conflicte în care sunt angajate forțe sociale puternice : monarhia, biserica catolică, aristocrația feudală, curtenii, orășenii, țăranii. Regalitatea absolută îi apare marelui dramaturg ca o necesitate împotriva anarhiei feudale, dar în concepția sa regele are mai multe obligații față de țară decât drepturi : dacă nu și le îndeplinește, el este destinat unui sfârșit tragic.

În seria dramelor sale istorice, cele mai realizate artistic sunt *Richard III*, *Henric IX* și *Henric V*.

Prima impresionează prin figura eroului principal, infirmul și ambițiosul Richard, care înlătură sistematic, prin mijloacele cele mai bestiale, orice piedică din drumul ambiției sale de a ajunge rege. În timpul bătăliei decisive, dându-și seama de apropiatul dezastru, stările sale de conștiință alternează rapid într-o halucinantă luptă cu sine însuși.

Dintre dramele istorice shakespeare-iene, *Richard III* este cea de mai mare efect scenic și mai des jucată. *Henric IV*, în schimb (prezentând, printre altele, în cele zece acte ale sale, viața ușuraticului prinț moștenitor, viitorul Henric V, în societatea prietenilor săi de petreceri și apoi devenind rege la moartea tatălui său — transformarea lui morală radicală) este singura dramă istorică shakespeare-iană în care apare aproape întreaga societatea engleză a secolului al XV-lea, de la rege și episcopi până la cărăuși și vagabonzi. Tot aici apare și celebra figură a cavalerului Falstaff, tipul nobilului scăpătat și decăzut din punct de vedere moral dar nu lipsit de o inteligență ascuțită și de o profundă înțelegere a unor probleme omenești.

Henric V (dramă construită mai mult epic, narativ și descriptiv, în stilul unei cronici) aduce figura unui monarh care, în momentele decisive pentru soarta țării, înțelege să țină seama de opiniile și dorințele maselor populare.

Să mai amintim aici și cealaltă serie de drame istorice cu subiecte luate din antichitate, dintre care mai importante sunt : *Iuliu Cezar*, *Coriolan* și *Antoniu și Cleopatra*.

Comediile lui Shakespeare, în număr de 15, sunt (în afară de ultimele) o adevărată izbucnire optimistă a dragostei de viață, un adevărat imn închinat tinereții, iubirii și frumosului. Acțiunea lor este plasată de obicei în Grecia sau în Italia, în lumea Sudului. Totuși, se fac aici în permanență aluzii la realitățile din Anglia timpului.

Nevestele vesele din Windsor este una din puținele comedii shakespeare-iene a căror acțiune se petrece în întregime într-un mediu provincial burghez englez. Comedia ridiculizează prostia și aroganța soților lipsiți de atenție și înțelegere față de soțiile lor, precum și aventurile galante — urmărind totodată și un câștig material — ale decăzutului și fanfaronului cavaler Falstaff.

tratată aici în cel mai pur spirit umanist : ca o prețuire entuziastă a bucuriilor lumii pământești, ca un sentiment care impulsionează voința, energia, inteligența și pasiunea omului. Astfel, în *Îmblânzirea scorpiei* întâlnim figura eroinei care ține să i se recunoască demnitatea sa de om. Comedia feerică *Visul unei nopți de vară* schițează tabloul iubirii capricioase și ușuratice, apărând în opoziție cu adevărata iubire, matură și profundă. În *Negustătorul din Veneția* scriitorul îi atacă pe cei dezumanizați de setea de câștiguri și afirmă ideea egalității oamenilor, indiferent de naționalitate sau de credință.

În ultimele sale așa-numite comedii *(Cymbeline, Furtuna, Poveste de iarnă)* încep să apară însă note melancolice, sentimentul dezamăgirii în fața realităților vremii. Aici, realismul viziunii lasă tot mai mult loc elementelor simbolice, idilice sau fantastice. Totuși, prin Prospero, personajul principal din *Furtuna* (piesă, care a fost numită „testamentul" lui Shakespeare), marele dramaturg transmite omenirii un sentiment de încredere în viitor.

Marile tragedii shakespeare-iene. Cu toată dezamăgirea pe care o exprimă Shakespeare în tragedii, iubirea lui de oameni și marea sa încredere în virtuțile morale ale omului nu-l lasă să ajungă până în adâncurile deznădejdii. De aceea, chiar și în marile sale tragedii dreptatea învinge, omul triumfă asupra răului.

Din seria celor cinci mari tragedii, *Romeo și Julieta* are o factură mai mult lirică, poetică, decât de profundă tragedie. Această dramă a celor doi tineri îndrăgostiți din Verona, sacrificați de vrajba dintre familiile lor nobile pe care apoi moartea fiilor le va duce la împăcare, este mai presus de toate un imn închinat dragostei, tinereții, naturii și purității sufletești. În această privință, frumusețea lirică a sentimentului iubirii din *Romeo și Julieta* n-a fost egalată de nici un alt scriitor.

Hamlet — una din marile capodopere ale lumii din toate timpurile — realizează o imagine grandioasă a contradicțiilor sociale grave ale epocii, reflectate în zguduitoarea criză morală a prințului Danemarcei. Acesta, întors de la studii, este întâmpinat acasă de fapte oribile : asasinarea tatălui său pentru a i se lua tronul, infidelitatea mamei, care s-a grăbit să se căsătorească cu asasinul soțului ei, și falsitatea viciatei curți regale, care acceptă toate aceste fapte monstruoase. Suferința lui Hamlet este, în primul rând, suferința umanistului, care constată că „vremile și-au ieșit din făgașul lor firesc" și că el nu poate face tot ce ar trebui, pentru că nu stă în puterile unui singur om să restabilească adevărul, cinstea, binele și dreptatea. Durerea lui Hamlet este cauzată nu atât de omorârea tatălui său, cât de gândul că atâtea nelegiuiri ar putea rămâne nepedepsite, că „biciul acestor vremi" a instaurat „obida asupririi", „jignirea adusă numelui de om", „trufia dregătorilor". Măreția acestui personaj constă în capacitatea sa de a aduna în sine durerile și revolta unei lumi întregi, în luciditatea și forța cu care denunță relele și în lupta dusă cu sine însuși pentru a găsi calea acțiunii — frământare de gânduri exprimată în acest celebru monolog :

„A fi sau a nu fi : iată-ntrebarea.
Mai nobil e să-nduri în cuget, oare,
Săgeți și praștii ale-ursitei rele

John Everett Millais, *Ofelia*

Sau apucând o armă tu să curmi al
Restriștilor noian ? Să mori, să dormi...
Nimic mai mult. Și printr-un somn să știi
Că pui sfârșit durerii sufletești.
Și-atâtor mii de alte suferințe
Ce sunt a cărnii parte. E-o-ncheiere
Chiar foarte de dorit. Să mori, să dormi
Să dormi, dar cine știe ? Să visezi !
Aici e greul ! Căci în somnul morții,
Când ai scăpat vremelnicul caier,
Ce vise-atunci ai să mai poți visa ?
E tocmai ce ne-ndeamnă-a șovăi.
Și-aici e teama care dă năpastei
Un trai atât de lung. Cine-ar mai sta
Să rabde biciul și disprețul lumii,
Despoticul bun-plac, zăbava legii,
Sfidările din partea celor mândri,
Durerea dragostei ne-mpărtășite,
Trufia stăpânirii și-njosirea
Prin cei nemernici, a destoiniciei,
Când poate să-și dea singur dezlegarea
C-un vârf de jungher ? Cine și-ar mai duce
Povara vieții-n geamăt și sudori
De n-ar fi groaza tainei ce urmează
Și-acel hotar necunoscut, de unde
Nu-i călător să se fi-ntors vreodată,

Și care zdruncină voința noastră,
Făcându-ne să suferim mai lesne
Urgiile de-aici decât să tindem
Spre altele pe care nu le știm.
Ăst gând pe toți ne face-a fi mișei.
Și-astfel firescul chip al hotărârii
Arată bolnav de gândirea pală,
Și-avânturile cele mai mărețe
Sub semnul său s-abat din drumul lor
Și pier ca faptă. Dar, tăcere ! Iată :
E-Ofelia. O, nimfă, pomenește
În ruga ta de mine, păcătosul."

(Actul III, scena I)

Subiectul tragediei *Macbeth* vine să sublinieze faptul că răul pornește din rânduielile nedrepte ale lumii, dar și din om. Nobilul scoțian Macbeth, împins de vanitatea de a domni, își omoară regele. Dar prima crimă îl împinge mereu spre alte crime, mai oribile.

Macbeth ajunge o neputincioasă jucărie a puterii oarbe a răului, chinuit de remușcări, fără o clipă de liniște sufletească. Dintre marile tragedii shakespeare-iene, aceasta este mai scurtă, mai concentrată și cu o atmosferă dramatică mai puternică.

Othello aduce ca personaj principal un erou pe care autorul l-a înzestrat cu cele mai frumoase calități morale. Acesta însă cade victimă marii sale încrederi în orice fel de oameni — ca, de pildă, în Iago, care îi strecoară în suflet, cu mare perfidie, otrava îndoielii în cinstea Desdemonei, soția lui Othello. Prăbușit în prăpastia dezamăgirii, Othello o omoară, cu conștiința că în felul acesta răzbună cinstea și dreptatea omenească înșelate. Când, la urmă, se convinge de înșelăciunea lui Iago și de nevinovăția Desdemonei, Othello se pedepsește sinucigându-se ; dar moare împăcat, pentru că și-a recăpătat încrederea în posibilitatea cinstei oamenilor.

Regele Lear este tragedia monumentală ca viziune și de un fior tragic impresionant. Bătrânul Lear, regele medieval stăpânit de gândul puterilor sale nelimitate, își împarte regatul celor două perfide fiice ale sale ; pe a treia, Cordelia, o alungă, deși ea îl iubește cu adevărat ; i-o spune însă într-un fel prea simplu, în timp ce Lear este obișnuit ca toți să i se supună și să-i flateze vanitatea. Lipsit de regat, alungat de cele două fiice, Lear rătăcește în lume, bătrân, părăsit și doborât sufletește de nerecunoștința fiicelor sale. Iată un fragment din dramatica „scenă a furtunii" din actul III :

„*LEAR*

Acuma zei, ce răstoarnă lumea
Pe capetele noastre, pot s-aleagă
Pe buni de răi. Să tremure mișeii
Ce-au făptuit ticăloșii în taină
Și nu le-au ispășit. Acum te-ascunde,
Tu, ucigaș, cu mâna năclăită,
Fățarnic păcătos, ce jură strâmb.

Regele Lear (în interpretarea actorilor Lawrence Olivier și Alec Guinness)

Tâlhari în straiul nevinovăției.
Ai omului dușmani, să dârdâiți
Din creștet până-n tălpi, Voi, făr'delegi
Ferite de priviri, ieșiți la față
Și seamă dați la marea judecată !
Ca om ce sunt greșit-am, dar mi-e plata
Cu mult mai grea decât mi-a fost greșeala !

KENT

Cu capul gol, vai ! bunule stăpân,
E o colibă-n preajmă, hai, degrabă,
Să stai la adăpost ; în vremea asta,
Mă duc să bat, din nou, mai tare-n poarta
Castelului cu inimă de piatră
— Mai rece decât zidurile-i reci —
Și dacă, iarăși, nu vor să-mi deschidă.
Îi voi sili să fie primitori.

LEAR

Mă tem că mintea-ncepe să mă lase,
Băiete, hai să mergem. Unde ești ?
Ți-e frig ? Mi-e tare frig și mie. Unde-i
Coliba ceea, omule ? Nevoia
Ne-nvață repede să prețuim
Și lucrurile cele mai umile.
Hai, du-ne la bordei. Sărman nebun,
Din inimă mi-e milă și de tine.

BUFONUL (cântă)

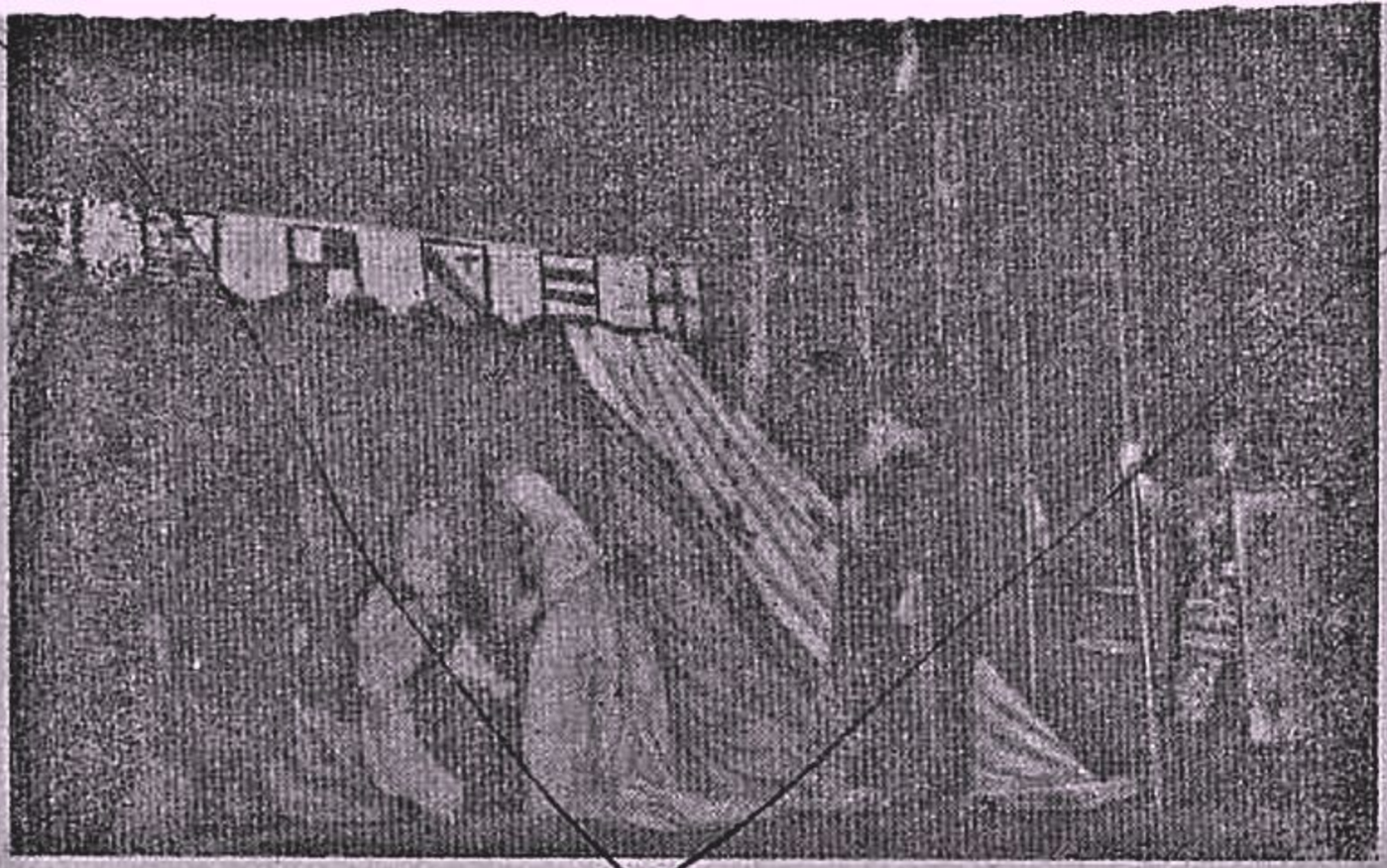
Cine are-un pic de duh
Nu se plânge, nu se teme,
Nici de soartă, nici de vreme,
Nici de apa din văzduh.

LEAR

Așa o fi... Hai, du-ne la colibă.
(Ies și Lear, și Kent)

BUFONUL

Cinstită-i noaptea care-i răcorește
Pe nobilii trufași la scăfârlie
Și-n cinstea ei vă fac o profeție :
Când popii scot panglici pe nas,
Și cârciumarii vinu-l strică,
Când croitorii n-au chembrică
Să facă lorzilor obraz ;
Când fetele nu știu de frică
Și fac vrăji noaptea la pârleaz ;
Când tot ce-i drept în strâmb se schimbă



Regele Lear (scenă din spectacolul Teatrului Național din București. În rolul titular, George Storin)

Și-i plină țara de datornici ;
Când cei cu otrăvită limbă
La nalte cinuri sunt tot spornici ;
Când ni s-au boierit pungașii
Și umplu strada cămătarii ;
Și când se plâng enoriașii
Că târfele sfințesc altare ;
Păi, Albioane[1] preaînălțate,
Se uită lumea să te vadă.
Tu, cel mai frunte-ntre regate,
Cât te mai lași călcat pe coadă ?"

Dar mai presus de toate Lear suferă acum o teribilă dramă de conștiință, constatând că, în fața falsității și cruzimii lumii egoiste, omul lipsit de putere și de bogăție nu mai rămâne decât o biată făptură neputincioasă, abandonată, disprețuită și urgisită. Lear își va da seama, în cele din urmă, de dragostea Cordeliei, dar tragedia se va încheia cu moartea acestor două personaje. Ajunge la concluzia că rânduielile vremii sunt crude și nedrepte, că adeseori răul stă și în firea oamenilor, dar credința în valorile morale ale omului trebuie păstrată. Aceasta este, de altminteri, ultima concluzie a lui Shakespeare și a marilor sale tragedii.

Teme

Comparați tragedia shakespeare-iană cu tragedia antică greacă, scoțând în evidență asemănările și deosebirile în ceea ce privește vina tragică, lupta personajului cu destinul potrivnic și structura tragediilor.

[1] Albion = Anglia.

Care sunt elementele de tragedie din piesa Regele Lear ?
Caracterizați un personaj din tragedia Regele Lear.

Sonetele. In piesele sale de început Shakespeare a introdus câteva sonete. Dar, în afara acestora, el a compus un grup de 154 de sonete care permit să se presupună că au fost prilejuite de decepția poetului înșelat de iubita sa.

Tema cea mai frecventă a acestor sonete este iubirea ; poetul crede într-o iubire pură, adevărată și statornică :

„Eu nu cred că sunt piedici la unirea
A două inimi ce credință-și țin ;
Iubirea-adevărată nu-i iubirea
Ce piere când în cale-i piedici vin."

De asemenea, revin și alte teme : regretul că goana timpului scurtează bucuriile vieții, că slăbiciunile pun prea repede stăpânire pe om, că minciuna este și în iubire un aspect urât al naturii umane, că numai arta poate da valoare de eternitate iubirii sau că geniul poetului poate înfrunta timpul — moartea și uitarea. Foarte semnificativ este sonetul 66, care, formulând o aspră judecată a relelor lumii din acel timp, exprimă înseși dezamăgirile umaniștilor vremii, scepticism ce caracterizează creația scriitorilor de la sfârșitul Renașterii și care a dat o notă accentuată de melancolie întregii creații shakespeare-iene următoare perioadei de compunere a sonetelor :

„Scârbit de toate, tihna morții chem,
Sătul să-l văd cerșind pe omul pur,
Nemernicia-n purpuri și huzur,
Credința — marfă, legea sub blestem.
Onoarea — aur calp, falsificat..."

Pentru varietatea și profunzimea ideilor lor umaniste și pentru forma lor desăvârșită, sonetele lui Shakespeare, luate în totalitatea lor organică, s-ar putea spune că alcătuiesc cea mai înaltă operă lirică a întregii perioade a Renașterii.

Temă

Citiți poezia Shakespeare *de Marin Sorescu și arătați ce aspecte ale geniului scriitorului englez elogiază :*

Shakespeare a creat lumea în șapte zile.
În prima zi a făcut cerul, munții și prăpăstiile sufletești.
În a doua zi a făcut râurile, mările, oceanele
Și celelalte sentimente —
Și le-a dat lui Hamlet, lui Iulius Caesar, lui Antoniu,
Cleopatrei și Ofeliei,

Lui Othello și altora,
Să le stăpânească ei și urmașii lor,
În vecii vecilor.
În ziua a treia a strâns toți oamenii
Și i-a învățat gusturile :

Gustul geloziei, al gloriei și așa mai departe,
Până s-au terminat toate gusturile.

Atunci au sosit și niște indivizi care întârziaseră.
Creatorul i-a mângâiat pe cap cu compătimire
Și le-a spus că nu le rămâne decât să se facă
Critici literari
Și să-i conteste opera.
Ziua a patra și a cincea le-a rezervat râsului.
A dat drumul clovnilor
Să facă tumbe,
Și i-a lăsat pe regi, pe împărați
Și pe alți nefericiți să se distreze.
În ziua a șasea a rezolvat unele probleme administrative:
A pus la cale o furtună
Și l-a învățat pe regele Lear
Cum trebuie să poarte coroană de paie.
Mai rămăseseră câteva deșeuri de la facerea lumii
Și l-a creat pe Richard al III-lea.
În ziua a șaptea s-a uitat dacă mai are ceva de făcut.
Directorii de teatru și umpluseră pământul cu afișe,
Și Shakespeare s-a gândit că după atâta trudă
Ar merita să vadă și el un spectacol.
Dar mai întâi, fiindcă era peste măsură de istovit,
S-a dus să moară puțin.

„Natură! Natură! Totul este natură în eroii lui Shakespeare. El a creat oameni asemenea lui Prometeu, dar de o statură uriașă".

(Goethe)

„Ceea ce trebuie să imiți citindu-l pe Shakespeare este felul de a studia lumea în mijlocul căreia trăim".

(Stendhal)

„Shakespeare este fratele lui Dante. Unul îl completează pe celălalt. Dante încarnează întreaga supranatură, Shakespeare încarnează întreaga natură... Poezia sa este el însuși și totodată este timpul său, ești tu însuți. Asemenea lui Homer, Shakespeare este o stihie".

Comedia lui Shakespeare este o albină fără ac. Ea distrează, dar nu rănește: te face mai degrabă să surâzi decât să râzi. Nu-și propune să judece, ci doar să ne consoleze. Cunoaște melancolia, dar ignorează amărăciunea".

(V. Hugo)

„Shakespeare! adesea te gândesc cu jale,
Prieten blând al sufletului meu,
Izvorul plin al cânturilor tale
Îmi sare-n gând și le repet mereu,
Atât de crud ești tu, și atât de moale,
Furtună-i azi și mâni-i glasul tău;
Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe
Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe".

(M. Eminescu)

Renașterea spaniolă, așa-numitul „secol de aur", cuprinde a doua jumătate a secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea. Societatea spaniolă se caracteriza prin puternice contradicții, pe de o parte între fabuloasele bogății aduse din coloniile americane și mizeria maselor populare, pe de altă parte între structurile medievale, care continuau să fie susținute de o puternică biserică reacționară, și idealurile umaniste.

În literatură, Renașterea spaniolă a ilustrat romanul și dramaturgia.

Caracteristică literaturii spaniole este specia *romanului picaresc.* În centrul său se află un *picaro* (potlogar, lichea), un aventurier ale cărui peregrinări prilejuiesc zugrăvirea celor mai diferite medii sociale.

Capodopera romanului spaniol o constituie *Don Quijote*, creația de valoare universală a lui Cervantes.

În dramaturgie, reprezentativi sunt **Lope de Vega** (1562—1635), fecund autor a peste două mii de piese — drame cu caracter popular, exprimând revolta împotriva nobilimii *(Fântâna turmelor)*, și comedii de capă și spadă —, și **Pedro Calderón de la Barca** (1600—1681), dintre dramele căruia amintim *Viața de vis*, ilustrare a unei teme de circulație universală, pe care o va prelua și M. Eminescu.

CERVANTES

Miguel de Cervantes Saavedra (1547—1616), cel mai mare scriitor al Spaniei și unul dintre scriitorii cei mai mari ai literaturii universale, s-a născut într-o familie de origine nobilă, dar săracă. A avut o viață foarte agitată : a studiat la diferite universități, studii mereu întrerupte, apoi s-a înrolat în armată. Erou în bătălia navală de la Lepanto contra turcilor, Cervantes s-a întors din bătălie fără brațul stâng. În drum spre patrie este capturat de corsari mauri și dus în captivitate la Alger, unde stă cinci ani.

Reîntors în Spania, se dăruiește idealului literelor. Scrie un roman pastoral, versuri, drame, mai multe comedii și farse, douăsprezece nuvele — adevărate capodopere ale genului. Apoi devine perceptor de biruri, timp de câțiva ani. Pentru fraudele săvârșite de un ajutor al său face și câteva luni de închisoare, unde va medita asupra vieții sale trecute, pline de deziluzii, înfrângeri și amărăciuni.

Bilanțul acestei vieți, Cervantes l-a transfigurat artistic sub forma unui roman : *Don Quijote de la Mancha* una din marile capodopere ale tuturor timpurilor.

Structura romanului. Subiectul romanului este bine cunoscut : un mic nobil de la țară, sărac, dar care e mândru de titlul său nobiliar de „hidalgo" (în spaniolă : „hijo de algo" = fiul unuia care a fost „cineva", un om de viță veche), cititor pasionat de romane cavalerești, își propune să reînvie instituția „cavalerilor rătăcitori" de odinioară ; și ast-

Lope de Vega

Miguel de Cervantes

fel călare pe slăbănogul său cal Rocinante și însoțit de mucalitul țăran Sancho Panza ca scutier, Don Quijote pornește „în ajutorul celor slabi și năpăstuiți". Din nesfârșita serie de aventuri, Don Quijote iese mereu înfrânt, suferind tot felul de necazuri și umiliri, este mereu luat în râs de ceilalți ; chiar și de țăranca simplă Dulcineea, cum o botezase el, văzând-o în închipuirea lui ca pe o frumoasă castelană, de care se îndrăgostește. Până la urmă, după ani de asemenea nefericire și ridicole aventuri, vindecat de închipuirile lui cavalerești, Don Quijote (pe numele lui adevărat Alonso Quijano) se întoarce acasă. Ultimul capitol al romanului, descriind sfârșitul eroului, este poate cel mai frumos din întreaga carte.

Temă

Citiți începutul acestui capitol și comentați lirismul scenei și caracterul plin de umanitate al eroului.

În edițiile mult prescurtate ale cărții lui Cervantes, romanul pare a avea un caracter pur și simplu umoristic, exclusiv distractiv. În realitate, structura romanului este mult mai complexă. Capitolele care narează aventuri pline de haz alternează cu pagini de foarte colorate și viguroase descrieri realiste ale locurilor, realităților și oamenilor Spaniei, cu pagini de energice judecăți critice asupra faptelor și stărilor de lucruri din Spania acelei epoci ; sau — în special în partea a doua a romanului — cu acele strălucitoare discursuri, pline de înțelepciune, care se înscriu printre cele mai frumoase pe care ni le-a lăsat literatura Renașterii.

Temă

Comentați caracterul umanist al eroului, așa cum acesta se desprinde din discursul său asupra armelor și literelor.

Cel mai cunoscut episod al cărții este episodul luptei lui Don Quijote cu morile de vânt.

Acest episod pune în lumină intenția primordiară a autorului de a ridiculiza și desființa acea literatură care îl înstrăinează pe cititor de realitățile și de cerințele vremii lui, îndreptându-i atenția și îndemnându-l să acționeze într-o direcție falsă : aceea a desprinderii de viața reală și a iluziei că ar putea să reînvie un trecut anacronic, ireversibil. Este, în fond, o condamnare — sub forma ironiei și a umorului — a unei astfel de atitudini, care îl pune pe omul naiv (cum este Don Quijote) în situații nu numai ridicole, ci și dăunătoare lui și semenilor săi.

Don Quijote — sensul eroului. O lectură atentă a romanului în totalitatea sa ne arată, în primul rând, că, spre deosebire de Sancho Panza, care este obsedat de ideea parvenirii și a câștigului, Don Quijote este obsedat de ideea pe care ar trebui să fie întemeiată însăși ordinea lumii : dreptatea socială și înlăturarea asupririi. „Eu am venit pe lume să înlătur nedreptatea" — repetă mereu Don Quijote, pentru care adevăratul scop al vieții nu este atât faima în sine, cât binefacerea pe care ar putea-o aduce faptele sale. Și, cu prețul atâtor privațiuni, suferințe și umiliri, el continuă să lupte și să sufere pentru ceilalți oameni, spre a nimici răul, spre a face să triumfe adevărul și dreptatea. Figura lui Don Quijote este construită dintr-o sumă de valori morale, eroul arătând tot timpul generozitate, curaj, renunțare, puritate sufletească, dezinteres, pornire spre acțiune, stoicism și, în general, idealul de a se realiza pe sine în bine și în frumos. Sub acest raport, Don Quijote este una dintre cele mai splendide figuri ideale pe care le-a creat literatura Renașterii.

Pe de altă parte însă, eroul își ratează aceste nobile idealuri — după cum reiese din episodul luptei cu morile de vânt, precum și din toate celelalte episoade asemănătoare — în principal din trei motive : nu își adecvează faptele la necesitățile adevărate, nu știe a-și potrivi intențiile după posibilitățile reale de care el dispune și, în fine, idealurile pe care le urmărește el nu corespund împrejurărilor materiale obiective, concrete.

Temă

După lectura romanului, ilustrați fiecare din aceste cauze cu exemplele diferitelor episoade.

Această desprindere a eroului de realități, de necesități și de posibilitățile lui îi compromite de fapt toate bunele intenții, îl face să devină ridicol, iar faptele lui se dovedesc a fi — din aceste motive — ineficace și chiar dăunătoare, lui și altora. Astfel, trăsăturile lui pozitive degenerează în fals și în comic.

Dar Cervantes subliniază ansamblul de virtuți ale eroului său, căci, în concepția scriitorului, ceea ce servește progresului moral și social al omenirii sunt tocmai aceste virtuți. Atitudinea umanistă și cultura umanistă a lui Cervantes se manifestă în special în acele discursuri ale eroului, a cărui elocvență se desfășoară atunci cu o desăvârșită limpezime de logică și cu puritate de expresie.

Teme:

Prezentați conținutul operei Don Quijote *de Cervantes.*
Caracterizați personajul Don Quijote, scoțându-i în evidență semnificația.

O frescă a Spaniei timpului. Registrul uman al romanului lui Cervantes — în care întâlnim mai bine de șase sute de personaje — este cel mai amplu din întreaga istorie a romanului. Aproape toate tipurile Spaniei epocii sunt reprezentate aici, de la curtea ducelui până la sclavii galerelor. Toată această imensă serie de tipuri dă o mare bogăție de colorit cărții. La această unică bogăție de colorit mai contribuie și varietatea tonului narațiunii, care parcurge o excepțional de întinsă gamă de expresie literară, de la vorbirea populară la un elevat stil intelectual, de la lirismul momentelor de duioșie la asprimea viziunii realiste, de la sublim la farsă și de la momentele de groază la vioiciunea scenelor burlești.

Declinul general al Spaniei este judecat cu asprime. Cârmuitorii Spaniei — despre care Sancho spune că n-ar da pe ei „nici o ceapă degerată" — nu se gândesc decât să fure și să risipească avuțiile țării.

În locul oricăror virtuți, aceștia afișează aroganța lor nobiliară, uitând că „adevărata noblețe se sprijină pe virtute — spune Don Quijote —, căci sângele se moștenește, pe câtă vreme virtutea se cucerește; și virtutea prețuiește mai mult decât sângele nobil". Nici celălalt stâlp al statului spaniol, biserica, nu este cruțat. Despre preoții vremii se spune aici că sunt „mici la suflet" că „nu-și uită niciodată de burtă" și că îndeamnă „pe cei avuți spre zgârcenie". În sfârșit, adevăratul democratism al lui Cervantes se afirmă în atenția pe care o acordă figurilor din popor, foarte numeroase și variate, prezentate obiectiv, cu defecte, desigur, dar la care precumpănesc frumoasele însușiri sufletești.

Prin aceste eminente calități, arătând superioritatea morală și a inteligenței eroilor săi simpli asupra acelora din clasele conducătoare, efortul acestora de a se ridica deasupra unei vieți mediocre și prozaice, dând cea mai mare atenție cazurilor luate din viața de toate zilele, Cervantes „a dat cel dintâi model al romanului realist modern" (Menéndez y Pelayo).

Temă

Numiți câte un scriitor caracteristic pentru Renașterea din Italia, Franța, Anglia și Spania.

„Cervantes a zugrăvit tabloul cel mai universal, cel mai profund și cel mai pitoresc al vieții înseși".

(Fr. Schelling)

„Autorul lui *Hamlet* și cel al lui *Don Quijote* sunt cei doi poeți mai mari pe care i-au produs timpurile moderne".

(H. Heine)

„Cervantes face parte din categoria creatorilor de figuri imense care, sfîrșite de făpturile lor, mai vii decât viața însăși, n-au biografie [...]. Cu teatrul său și cu *Novelas ejemplares* intrăm într-o lume colcăitoare de viață, vrednică de pensula lui Velázquez și a unui Zurbarán".

(G. Călinescu)

BIBLIOGRAFIE

François Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967 ;

Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Renașterea. Umanismul și destinul artelor*, ediție integral revizuită și adăugită, București, Editura Univers, 1975 ;

William Shakespeare, *Opere vol. X (Regele Lear)*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1962 ;

Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, ed. a II-a, București, Editura Academiei, 1963 ;

Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, 2 vol., București, Editura pentru Literatură, 1966 ;

Lope de Vega, *Comedii*, București, Editura Univers, 1976 ;

Isprăvile unui vântură-lume — proză picarescă spaniolă, Editura pentru Literatură (Biblioteca pentru toți), 1961 ;

Calderón de la Barca, *Judecătorul din Zalameea*, București, Editura pentru Literatură (Biblioteca pentru toți), 1960.

CLASICISMUL

Lipsă 19 pagini

oameni, care au să joace în aceeași piesă alte roluri. Vor dispărea și ei la rândul lor, iar cei care nu există încă nu vor mai fi într-o bună zi : noi actori le-au luat locul. Ce tablou de zugrăvit în jurul unui personaj de comedie !

Teme :

Definiți termenul de clasicism.
Numiți principalii reprezentanți ai clasicismului francez și titlul câte unei opere a fiecăruia.
Enumerați principiile clasicismului.
Ce elemente determină încadrarea tragediei Cidul *în clasicism ?*
Ce elemente determină încadrarea în clasicism a comediei Avarul ?
În ce constă regula celor trei unități din tragedia clasicismului ?
Care sunt trăsăturile generale ale personajului clasic ?
Urmăriți, într-o fabulă de La Fontaine, reflectarea principiilor clasicismului.

„Adevăratul clasicism nu este rezultatul unei constrângeri din afară, aceasta rămâne artificială și nu produce decât opere academice. Mi se pare că acele calități pe care obișnuim să le denumim clasice sunt mai cu seamă calități morale și îmi place să consider clasicismul ca un buchet armonios de calități dintre care prima este modestia. [...] Perfecțiunea clasică nu implică nicidecum, firește, o suprimare a individului (aproape că îmi vine să spun dimpotrivă), ci supunerea, subordonarea individului și a cuvântului în frază, a frazei în pagină, a paginii în operă. Este evidențierea unei ierarhii".

(A. Gide)

BIBLIOGRAFIE

Boileau, *Arta poetică*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă (Biblioteca pentru toți), 1957 ;

La Bruyère, *Caracterele*, București, Editura pentru Literatură (Biblioteca pentru toți, 2 vol.), 1966 ;

Corneille, *Teatru* (*Cidul*. În românește de St. O. Iosif), București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă (Clasicii literaturii universale), 1956 ;

La Fontaine, *Fabule*, București, Editura pentru Literatură (Clasicii literaturii universale), 1958 ;

Molière, *Opere (Tartuffe)*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, vol I—II, 1955, vol. III, 1956, vol. IV, 1958 ;

Racine, *Teatru (Andromaca)*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă (Clasicii literaturii universale), 1959.

ILUMINISMUL

Condiții istorice și culturale

- Dezvoltarea burgheziei
- Dezvoltarea științei
- Apariția materialismului mecanicist
- Crearea premiselor și izbucnirea Revoluției Franceze

Caracteristici

- Curent ideologic și cultural
- Promovarea raționalismului
- Caracter laic și anticlerical
- Combaterea fanatismului și a dogmelor
- Concepția „contractului social" și a „monarhului luminat"
- Ideea emancipării poporului prin cultură
- Răspândirea culturii în popor
- Literatură preocupată de probleme sociale și morale

Anglia	*Franța*	*Rusia*	*Germania*	*Țările Române*
D. Defoe J. Swift H. Fielding	Montesquieu Voltaire D. Diderot J.-J. Rousseau	A. N. Radișcev	G. E. Lessing F. G. Klopstock	Școala Ardeleană (S. Micu, Gh. Șincai, P. Maior, I. Budai-Deleanu) Chesarie Râmnicenanul Leon Gheuca D. Golescu

... pe plan ideologic și cultural secolul al XVIII-lea, Iluminismul reprezintă un curent al burgheziei în accensiune.

În domeniul filozofic, reprezentanții cei mai marcanți ai iluminismului, enciclopediștii francezi, sunt adepții materialismului mecanicist. Toți iluminiștii susțin cultul rațiunii, punând un accent deosebit pe cunoașterea științifică. Între 1751—1772, un grup de iluminiști francezi, în frunte cu Diderot și D'Alembert, publică monumentala *Enciclopedie*, lucrare cuprinzând, din perspectivă raționalistă, toate domeniile cunoașterii.

Iluminismul se afirmă ca o puternică mișcare cu caracter laic și anticlerical. În lucrările științifice și în operele literare ale reprezentanților curentului, îndeosebi în cele aparținând lui Voltaire, transpare gândirea, militându-se pentru eliberarea spiritului de orice prejudecăți. Concepțiile iluministe în domeniul social și politic sunt deosebit de importante prin noutatea lor și prin faptul că au influențat pe plan ideologic mișcări sociale de amploarea Revoluției Franceze, care s-a revendicat în mare parte de la ideile lui Voltaire și J.-J. Rousseau. Lucrarea acestuia din urmă, intitulată *Contractul social*, afirmă că societatea s-a constituit pe baza unei înțelegeri prin care fiecare dintre membrii săi a cedat, în profitul comunității, o parte din libertatea absolută de care dispunea inițial, în așa fel încât între oameni să domnească egalitatea. De asemenea, relațiile dintre popor și monarhie se bazează tot pe un contract, pe care masele au dreptul să-l denunțe, deci să se revolte, dacă monarhul nu respectă contractul, îngrădind libertatea. Idealul politic al iluminiștilor îl constituia „monarhul luminat", care își guvernează cu înțelepciune supușii, garantându-le drepturile și înfăptuind reforme. Desigur că această concepție apare astăzi cu limite evidente, dar în secolul al XVIII-lea ea reprezenta un mare progres față de monarhia absolută de tip feudal.

Iluminismul preconizează emanciparea poporului prin cultură și acordă un interes deosebit răspândirii ei prin școli și lucrări de popularizare. Pornind de la această acțiune de promovare a rațiunii și științei, de educare a poporului, acest curent a fost numit „iluminism", iar perioada „epoca luminilor". Ideile pedagogice iluministe sunt concentrate în cartea *Emile* de J.-J. Rousseau, care promovează concepția unei educații naturale.

Iluminismul este un curent ideologic și cultural, iar nu un curent literar, întrucât îi lipsesc o estetică proprie, principii literare, cum avea, de exemplu, clasicismul. În unele specii literare cultivate de iluminiști (în tragediile lui Voltaire sau comediile lui Beaumarchais, de pildă), persistă principiile estetice ale clasicismului, în timp ce formulele epice din povestire, nuvelă și roman prefigurează modalități ale prozei de mai târziu. Genul liric este cel mai slab reprezentat, excepție făcând operele lui Schiller și Goethe. Preocupați de problemele sociale și morale, scriitorii iluminiști cultivă în special povestirea și romanul, care demonstrează ideile lor din aceste domenii. Povestirea fantastică (*Zadig* de Voltaire) sau romanul de aventuri și călătorii (*Robinson Crusoe* de D. Defoe, *Călătoriile lui Gulliver* de J. Swift) sunt mai mult pretexte pentru critica socială și pentru exprimarea unor idei filozofice.

Literatura iluminismului englez apare îndeosebi sub forma romanului de aventuri și călătorii (verosimile în *Robinson Crusoe*, fantastice și satirice în *Călătoriile lui Gulliver)* sau a romanului picaresc, formulă împrumutată din literatura spaniolă de D. Defoe în *Moll Flanders* și H. Fielding în *Tom Jones.*

Inspirându-se dintr-un fapt real, **Daniel Defoe** (cca 1660—1731) aduce în *Robinson Crusoe* un elogiu omului optimist, întreprinzător, care știe să pună stăpânire pe natură, folosind-o în propriul său interes, și să supraviețuiască în condiții dificile. Pornit într-o călătorie pe oceane, eroul romanului este singurul supraviețuitor al naufragiului corăbiei. Aruncat de valuri pe o insulă pustie, Robinson își construiește o casă cu ajutorul lucrurilor salvate de pe corabie, domesticește animale, muncește pământul, practică olăritul și croitoria, își construiește o barcă și explorează insula, repetând astfel, în răstimpul concentrat al celor 28 de ani de izolare, experiența civilizatoare a umanității. Salvând de la moarte un sălbatic, Robinson îl botează Vineri și îl educă. În cele din urmă este readus în patrie de un vas englezesc.

Jonathan Swift (1667—1745), irlandez de origine, a fost unul dintre marii scriitori satirici ai tuturor timpurilor. Satira sa este neiertătoare, scriitorul cultivând sarcasmul, acea formă critică necruțătoare care urmărește condamnarea integrală a aspectelor vizate. Pretextul *Călătoriilor lui Gulliver* este același cu al unui roman de aventuri, dar Swift urmărește — ca și Rabelais în anumite episoade ale călătoriilor lui Pantagruel și Panurge — să deghizeze sub aparențe fantastice și exotice satira la adresa societății contemporane lui.

Gulliver călătorește în Liliput, țara piticilor, și face cunoștință cu o societate organizată ca societate engleză a vremii, dar exagerându-i până la caricatural trăsăturile negative. Deși pitic, împăratul lilipuțanilor se autointitulează „stăpânul universului" al cărui cap atinge cerul. Posturile importante se obțin nu prin merite, ci prin sărituri. Partidele politice se deosebesc doar prin înălțimea tocurilor de la pantofii purtați de membrii lor, iar războaiele civile se nasc pentru că cei din tagma „capetelor teșite" sparg oul la capătul lat, iar „capetele țuguiate", la capătul ascuțit.

Jonathan Swift

Țara uriașilor reprezintă monarhia luminată, ideal al iluminiștilor, și, în comparație cu ea, organizarea socială din Anglia apare în culori și mai sumbre.

Swift ironizează însă și unele idealuri iluministe, atrăgând atenția asupra exagerărilor care pot duce la urmări negative. Astfel, în Laputa, învățații trăiesc pe o insulă zburătoare, ocupându-se de problemele absurde, cum ar fi

extragerea razelor de soare din castraveți sau construirea caselor începând cu acoperișul. Se satirizează în acest mod știința ruptă de viață.

J.-J. Rousseau afirma că „omul este bun de la natură, dar societatea l-a corupt. Înaintea lui, J. Swift era animat de aceeași idee, exaltând virtuțile „stării naturale", în episodul consacrat țării oamenilor-cai. Aici locuiesc două populații, yahoo-ii, oameni care trăiesc ca animalele, sintetizând toate viciile omenești (lăcomia, răutatea, invidia, pofta nemăsurată), și caii înțelepți, care trăiesc patriarhal, în egalitate, după legi nescrise și fără să cunoască viciile pe care le aduce civilizația.

ILUMINISMUL ÎN FRANȚA

În Franța, iluminismul s-a manifestat în cele mai variate domenii (filozofie, morală, popularizarea științei, literatură), a influențat acțiuni revoluționare și a constituit, prin prestigiul reprezentanților lui, un model pentru alte țări.

În *Scrisorile persane*, **Montesquieu** (1689—1755) utilizează motivul străinului pentru a satiriza societatea franceză, prezentată prin intermediul scrisorilor trimise prietenilor lor de către doi persani care vizitează Franța. Tablou complex și colorat al vieții franceze de la începutul secolului al XVIII-lea, cu tipurile sale caracteristice (financiarul, duhovnicul, poetul sărac, ofițerul pensionar, magistratul ignorant etc.), *Scrisorile persane* continuă opera începută de La Bruyère, schițând caractere ce tind să depășească epoca istorică. De asemenea, cartea dezbate, în spirit iluminist, problema legilor și a diferitelor forme de guvernare.

Voltaire [pseudonimul lui **François-Marie Arouet** (1695—1778)] a fost un gânditor și un creator fecund, un spirit strălucitor, care s-a afirmat în domenii diverse : epopee, tragedie, poezie, istorie, filozofie, povestire, roman. Realizările sale cele mai valoroase din punct de vedere literar sunt în povestire și romanul scurt. Scrise cu concizie și artă de povestitor, acestea au ca scop ilustrarea unor idei.

Candide polemizează cu concepțiile filozofice animate de un optimism exagerat. Satira provine în această povestire din contrastul dintre nenorocirile îndurate de Candide și învățătura ridicolă a profesorului Pangloss :

„Pangloss preda metafizica-teologo-cosmolontologia. Dovedea în chip admirabil că nu este efect fără cauză și că, în această lume, care e cea mai bună din toate lumile cu putință, castelul monseniorului baron era cel mai frumos dintre toate castelele și doamna baroană cea mai bună dintre toate baroanele posibile.

— E demonstrat, zicea el, că lucrurile nu pot fi altfel : pentru că, totul fiind făcut în vederea unui scop, totul este în chip ne-

Voltaire

cesar făcut pentru scopul cel mai bun. Nasurile au fost făcute ca să poarte ochelari ; de aceea avem ochelari. Picioarele sunt în chip evident alcătuite ca să poarte ciorapi şi de aceea avem ciorapi. Pietrele au fost formate ca să fie cioplite şi să se facă din ele castele, de asta monseniorul are un castel foarte frumos ; cel mai mare baron al ţinutului trebuie să aibă casa cea mai frumoasă ; şi porcii fiindcă au fost făcuţi ca să fie mâncaţi, mâncăm carne de porc toată vremea, prin urmare, cei care au spus că toate-s bune au spus o prostie ; trebuiau să spună că toate sunt cum nu se poate mai bine."

(*Candide*, I)

Motivul străinului, tratat de J. Swift şi Montesquieu pentru satirizarea societăţii din ţările lor, apare şi la Voltaire, — în *Micromegas*, prin intermediul unui locuitor de pe o planetă din apropierea lui Sirius, care vizitează Pământul iar în *Naivul*, sub pretextul călătoriei în Franţa a unui sălbatic din Canada, — spre a scoate în evidenţă caracterul artificial al civilizaţiei, prin contrast cu naturaleţea popoarelor primitive

Denis Diderot (1713—1784), savantul şi pasionantul coautor al *Enciclopediei*, prezintă, în romanul *Călugăriţa*, absurditatea şi cruzimea instituţiei mănăstireşti. Maestru în arta dialogului, într-o modalitate foarte modernă, Diderot realizează în *Nepotul lui Rameau* portretul unui boem nonconformist, iar în *Jacques fatalistul* urmăreşte aberaţiile ideii de destin duse la absurd.

Jean-Jacques Rousseau (1712—1778) este, prin *Contractul social* şi *Emile*, unul dintre ideologii cei mai de seamă ai iluminismului, iar prin romanul epistolar *Julie* sau *Noua Eloiză*, un precursor al sentimentalismului preromantic.

ILUMINISMUL ÎN RUSIA

Ideile iluministe se impun în Rusia mai ales în timpul domniei împărătesei Ecaterina a II-a, monarh luminat, care, în continuarea acţiunii începute de Petru I, a contribuit la modernizarea unei societăţi în care relaţiile feudale aveau încă un rol predominant.

Un reprezentant al iluminismului rus a fost **A. N. Radişcev** (1749—1802), care îşi exprimă ideile sub forma jurnalului de călătorie, intitulat *Călătorie de la Petersburg la Moscova*.

ILUMINISMUL ÎN ŢĂRILE ROMÂNE

Tot printr-un jurnal de călătorie răspândeşte idei iluministe şi Dinicu Golescu, luminatul boier muntean, care în *Însemnare a călătoriei mele*, surprinde contrastele dintre civilizaţia ţărilor vizitate şi realităţile triste din patria sa.

Iluminismul se manifestă însă mai înainte în Transilvania, unde reprezentanţii Şcolii Ardelene dau ideilor acestui curent o intensă colorătură naţională, determinată de lupta românilor din Imperiul Habsburgic. Cea mai reprezentativă operă realizată în spirit iluminist este epopeea eroicomică *Ţiganiada*, de I. Budai-Deleanu.

Gheuca răspândiseră idei iluministe datorate lecturilor din raționaliștii francezi și, în special, din *Enciclopedie*.[1]

Teme:

Definiți iluminismul.

Enumerați principalii reprezentanți ai iluminismului din Franța, Anglia, și Țările Române.

Prezentați elementele iluministe din Robinson Crusoe *de D. Defoe, din* Călătoriile lui Gulliver *de J. Swift și dintr-un roman sau o poveste de Voltaire.*

Amintiți principalele idei ale iluminiștilor în domeniul social.

ILUMINISMUL, „STURM UND DRANG" ȘI CLASICISM ÎN GERMANIA

In Germania, iluminismul — reprezentat de **Gotthold Ephraim Lessing** (1729—1781), autor al eseului pe teme de estetică *Laocoon* și al dramei pledând pentru toleranță *Nathan înțeleptul* — a lăsat loc unei mișcări numite „Sturm und Drang" (Furtună și avânt), animată de idealurile naționale și militând pentru naturalețe, pentru afirmarea sensibilității și a geniului. Această mișcare a fost ilustrată prin operele de tinerețe ale lui Goethe (o tragedie istorică și romanul *Suferințele tânărului Werther*) și Schiller (dramele *Hoții* și *Don Carlos*). Redescoperirea idealului antic și ideea desăvârșirii omului caracterizează orientarea reprezentată de Schiller, Hölderlin și Herder, și care și-a găsit ilustrarea superioară în opera lui Goethe.

FAUST de *JOHANN WOLFGANG GOETHE*

Johann Wolfgang Goethe (1749—1832), cel mai mare scriitor german și unul dintre spiritele strălucite ale umanității, a fost o personalitate multilaterală, preocupată de literatură, artă și știință, excelând în toate domeniile pe care le-a abordat și neputând fi pe deplin încadrat într-un singur curent. Cea mai importantă este opera sa literară, care cuprinde lirică — în care se topesc, prin forța geniului său creator, influențe diverse (populare în balade ca *Regele ielelor* și *Ucenicul vrăjitor*, antice, în *Elegii romane*, orientale în *Divanul occidental-oriental*) —, romane *(Suferințele tânărului Werther, Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister, Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister)*, drame *(Egmont)* și tragedii *(Ifigenia în Taurida)*.

Capodopera sa, *Faust*, este o creație a cărei elaborare a durat aproape 60 de ani, complexă, greu de încadrat într-o specie literară anumită; Goethe a subintitulat-o tragedie, dar o putem considera, cu aceeași îndreptățire, dramă filozofică sau poem dramatic.

---

[1] Acest subcapitol, ca și celelalte care se referă la literatura română, sunt tratate pe larg în manualele de limba și literatura română.

Friedrich Schiller

Johann Wolfgang Goethe

Motivul omului care și-a vândut sufletul diavolului apare într-o legendă medievală și, sub forma doctorului Faust, în cărțile populare ale Renașterii, care i-au inspirat pe dramaturgul englez Christopher Marlowe și pe Lessing. Aceste izvoare de inspirație au fost utilizate de Goethe într-un mod original și subordonate unei teme fundamentale : sensul existenței.

Opera este precedată de o *Închinare* și de un dublu prolog : *Prolog în teatru* (ocazie pentru Goethe de a-și prezenta concepțiile despre literatură) și *Prolog în cer*. Aici intervine o prinsoare între Dumnezeu și Mefistofel, diavolul care, convins că omul este dominat de principiul răului, se angajează să câștige sufletul lui Faust. Acesta este un bătrân savant, ajuns la capătul unei vieți de studiu, ce își exprimă într-un monolog insatisfacția față de zădărnicia unor cunoștințe niciodată complete :

Rembrandt, *Doctor Faustus*

„*FAUST*

Am studiat cu râvnă, ah, filozofia
Din scoarță-n scoarță, dreptul, medicina,
Și din păcate chiar teologia,
Arzând de zel.
Și iată-mă acum un biet nebun.
Cuminte ca și mai-nainte.
În fața semenilor sunt magistru sau chiar doctor

De-atâția ani înțelepciunea o încerc,
Îmi port de nas discipolii

...și văd că nu putem să știm
nimic,
Amărăciunea-mi arde inima
în piept."

Gândul de a se sinucide este îndepărtat de bucuria sărbătorii de afară și de forfota mulțimii prin natura aflată în pragul primăverii. Mefistofel îi apare lui Faust și cei doi încheie un pact prin care savantul obține tinerețe și plăceri, făgăduind în schimb să-și dea sufletul diavolului în momentul când fericirea pe care o va trăi îl va determina să ceară clipei să se oprească. Aventurile în care îl antrenează Mefistofel simbolizează treptele parcurse de om în dobândirea fericirii.

Beția din pivnița Auerbach semnifică plăcerile vulgare, care nu-l pot satisface pe însetatul de absolut Faust. Întinerit, acesta se apropie de fericire prin dragostea față de Margareta, făptura pură sacrificată de Mefistofel spre a zădărnici aspirația înaltă a lui Faust, care, la îndemnul spiritului rău, îl ucide pe fratele iubitei sale. Margareta este acuzată de pruncucidere și osândită. Faust o vizitează în închisoare, asistând la ultimele ei clipe. Aici se încheie prima parte a operei.

Eugène Delacroix, ilustrație la **Faust**

În cea de-a doua parte, faza ulterioară încercării de a realiza fericirea o reprezintă însoțirea dintre Faust și Elena, celebra frumusețe a antichității, care simbolizează aspirația epocii lui Goethe spre armonia perfectă dintre spirit și materie, realizată de vechii greci. Însoțirea celor doi se destramă însă.

Fericirea este găsită în viața activă, în creația utilă oamenilor. La îndemnul lui Faust, mii de locuitori ai unui țărm inundabil construiesc diguri și seacă mlaștina, transformând-o în pământ fertil. Bătrân și orb, urmărit de Grijă, Faust are viziunea muncii creatoare în libertate și adresează clipei inovația prevăzută prin pact :

„*FAUST*"

O mlaștină se-ntinde lângă munte, nesfârșit
Și infectează tot ce-am cucerit
Băltoacă, să se scurgă, putredă, în mare.

Un spațiu voi deschide multor milioane,
Să locuiesc-aci, nu singur, dar în libertate ;
Sunt verzi câmpiile, și am și turmă
Pe nou pământ, de tihnă, se îndrumă
Spre așezările pe cari pe dâmbul falnic
Viteaz norod le-a ridicat strădalnic.
Întrezăresc aici o țară-paradis —
Înverșunat talazul bate în limanuri,
Unde spărtură face, ca să cutropească,
Aleargă obștea. Știrbitura s-a închis
Acestui rost îi sunt cu totul închinat,
Mijește încheierea înaltă-a-nțelepciunii :
Își merită viața, libertatea-acela numai
Ce zilnic și le cucerește ne-ncetat.
Și astfel își petrec aicea pe limanul
Primejdiei copii și tineri,
Bărbați, moșnegi, cu vrednicie anul.
Aș vrea să văd asemenea devălmășie.
Să locuiesc cu liberul popor pe liberă câmpie,
Acelei clipe aș putea să-i spun, întâia oară :
Rămâi, că ești atâta de frumoasă !"

Faust moare, dar Mefistofel nu-i va avea sufletul, pentru că fapta generoasă l-a mântuit.

Temă

Comentați versurile :

„Își merită viața, libertatea-acela numai
Ce zilnic și le cucerește ne-ncetat."

Faust este o operă complexă care, ca și *Divina comedie*, cuprinde cerul și pământul, aduce în scenă personajele cele mai diverse, antice (Elena) și moderne, savanți, împărați, oameni din popor, făpturi fantastice (vrăjitoarele, spiritele Ariel) caracterizate fiecare printr-un stil propriu. Toate acestea se îmbină într-o operă unitară, în același timp epică, lirică și dramatică, dedicată muncii libere și creatoare, care constituie sensul existenței.

Teme :

Prezentați pe scurt conținutul creației lui J. W. Goethe, Faust.
Care sunt tema și mesajul acestei opere ?
Caracterizați personajul Faust.
Prezentați structura operei Faust *de J. W. Goethe.*

„*Faust* este poemul experienței omenești. [...] Nici o altă operă literară a popoarelor moderne, poate cu excepția *Divinei comedii* a lui Dante, n-atinge aceeași varietate, aceeași forță de expansiune a genialității poetice în multiplicitatea manifestărilor ei".

(T. Vianu)

BIBLIOGRAFIE

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Tragedie. Traducere de Lucian Blaga. Prefață de Tudor Vianu. Ediția a II-a. Vol. I—II. București, Editura pentru Literatură (Biblioteca pentru toți), 1968 ;

Tudor Vianu, *Voltaire, Johann Wolfgang Goethe, Faust*, în volumul *Studii de literatură universală și comparată*. Ediția a II-a. București, Editura Academiei, 1963, p. 223—247 ; 249—265.

Literatura de tranziție de la iluminism la romantism

Literatura engleză	Literatura germană	Literatura franceză	Literatura română
E. Young J. Thomson T. Gray J. Macpherson (Ossian)	*Sturm und Drang*** (Furtună și avânt) J. W. Goethe Fr. Schiller Jean Paul Fr. Hölderlin H. von Kleist	Doamna de Staël Fr. R. Chateaubriand	V. Cârlova Gr. Alexandrescu I. H. Rădulescu

*ROMANTISMUL**

Mișcare artistică și literară, dezvoltată în primele decenii ale secolului al XIX-lea în Europa, extinsă în alte continente.
Apare ca o reacție față de clasicismul rigid.

Principii estetice generale

- Cultivă sensibilitatea și fantezia creatoare
- Expansiunea eului individual
- Reabilitarea personalității umane în complexitatea sa
- Evaziunea în trecut, istorie, tradiție, vis
- Contemplarea naturii: culoarea locală
- Interes pentru folclor
- Personaje din toate mediile sociale
- Erou excepțional, acționând în împrejurări excepționale
- Libertatea totală în creație
- Lărgirea și îmbogățirea limbii literare

Difuzarea curentului. Reprezentanți

Germania	Anglia	Franța	Italia	Rusia	America	Ungaria	Polonia	România
Școala din Iena: A. W. Schlegel, Fr. Schlegel, Novalis, L. Tieck *Școala din Heidelberg*: C. Brentano, A. v. Arnim *Școala din Berlin*: E. T. A. Hoffmann, H. Heine	W. Scott G. G. Byron B. P. Shelley	A. de Lamartine A. de Vigny A. de Musset V. Hugo	A. Manzoni G. Leopardi	Al. Pușkin M. Lermontov	Ed. A Poe	S. Petőfi	A. Mickiewicz	Gr. Alexandrescu C. Negruzzi V. Alecsandri M. Eminescu B. P. Hașdeu

* Unii dintre scriitorii menționați aparțin curentelor respective numai cu o parte din opera lor.
** *Sturm und Drang* reprezintă pentru Goethe perioada de tinerețe, după care evoluează spre romantism, pentru ca, în cele din urmă, să creeze opere în spirit clasic.

ROMANTISMUL

Apariţia curentului. Pentru ca romantismul să se manifeste ca o mişcare artistică, a fost necesară evoluţia societăţii şi generalizarea unor stări, atitudini psihice; acestea nu s-au realizat simultan în diferitele ţări. Entuziasmul spiritului liberal faţă de ideaiurile revoluţiilor din Anglia (1688), Franţa (1789—1794), frămîntările din plan social, lupta dintre forţele societăţii feudal-monarhice şi mişcările burghezo-democratice, respingerea feudalismului pe plan ideologic şi politic determină negarea clasicismului şi impun o estetică nouă.

Romantismul este „liberalismul în literatură", care completează liberalismul politic, va sublinia V. Hugo în prefaţa lui *Hernani* (1830).

Romantismul se afirmă mai întâi în Anglia, în Germania şi în Franţa în primele decenii ale secolului al XIX-lea, difuzându-se apoi dincolo de continentul nostru, ca o mişcare amplă, ce cuprinde nu numai literatura, ci şi artele plastice, muzica, filozofia, istoria, estetica.

Preromantismul pregăteşte mişcarea romantică prin reacţia faţă de cultul raţiunii, căruia îi opune elogiul sentimentului şi al fanteziei. În Anglia, poezia cu accente pesimiste a lui Edward Young, James Thomson şi Thomas Gray pune în circulaţie motivele ruinelor, nopţilor, cimitirelor, peisajul rustic şi sumbru, o lirică elegiacă, melancolică sau protestatară. In Germania, preromantismul ia formă specifică, fiind cunoscut sub numele de *Sturm und Drang (Furtună şi avânt).* Goethe, în *Suferinţele tânărului Werther,* roman liric epistolar, mărturisire a unei iubiri împletite cu trăirea profundă a sentimentului naturii, aduce prin figura lui Werther, eroul central, expresia sensibilităţii desprinse de orice contact cu lumea, prin adâncirea în stările sumbre sufleteşti ale eului. Schiller, în piesa *Hoţii,* realizează tipul dramei analitice de actualitate socială, dezvoltând tema luptei pentru libertate. Chateaubriand şi Doamna de Staël, în Franţa, pregătesc o literatura în concordanţă cu spiritul vremii, o literatură care să privească spre filozofie şi să fie expresia aspiraţiilor omeneşti de libertate.

Trăsături generale ale romantismului. Cu toată diversitatea de forme naţionale ale romantismului, se pot stabili anumite trăsături generale, caracteristice întregului curent:

— *Cultul sentimentului şi al fanteziei creatoare.*

Romanticii au frânt limitele închise ale idealului de umanitate şi ale concepţiei artistice clasice prin exaltarea sensibilităţii, a fanteziei şi descătuşarea forţelor vizionare ale omului. Suprimând limitele şi legile ex-

Théodore Géricault, *Pluta „Meduzei"*

perienței concrete, oferă conștiinței și imaginației un câmp nemărginit, acordând spiritului individual libertatea și capacitatea unui loc neîngrădit cu stările sufletești și propriul eu. „Zugrăvind eul poetului, poezia va zugrăvi umanitatea întreagă. Într-adevăr, inima omului nu se schimbă, afirmă V. Hugo, ea va rămâne totdeauna inima omului, temelia artei. Ecoul sonor al veacului său, poetul trebuie să fie și călăuza acestuia spre ideal". Lăsând ceea ce este „trecător", el trebuie să arate marele drum al viitorului ideal.

— *Scriitorii romantici, nesatisfăcuți de realitatea obiectivă, încearcă să o depășească, să evadeze din ea.*

În permanentă căutare a unui ideal, scriitorul romantic evadează din prezent în trecut sau viitor, din spațiul său cunoscut, spre un spațiu fără contururi clare. Această chemare spre alte zări, reintoarcerea în trecut și încercarea de a-l reînvia, nu este o simplă curiozitate, „ci e ca și cum ai reveni la izvor sau ca și cum ai urmări în amintire o melodie din copilărie" (Albert Béguin). De aceea, în operele romanticilor predomină inspirația din istorie (evul mediu), în țările sudice și orientale, cu accentul pe latura exotică.

În dramă mai ales, istoria devine adevăratul subiect. Antichitatea clasică trebuie înlocuită cu istoria modernă, inclusiv cu evul mediu, atât de bogat în subiecte dramatice. Autorul dramatic va aduce în opera lui mari evenimente în legătură cu un caracter interesant sau diferite caractere aflate în conflict cu un anume eveniment. Evocarea trecutului nu este un simplu refugiu dintr-un prezent obositor, ci o formă de a in-

sufla contemporanilor idealuri naționale superioare. „Teatrul este o tribună, teatrul e o catedră, arta are o misiune națională, o misiune socială, o misiune umană... Poetul răspunde de sufletul oamenilor“ (V. Hugo).

— *Descoperirea infinitului spațial și temporal.*

În căutarea altor „zări“, scriitorul romantic aspiră spre infinit, de dragul deschiderii lui în toate direcțiile. Limitării clasice i se opune înclinația spre nelimitat, din convingerea că esența omului se împlinește în nemărginire. De aici, setea de absolut, căutarea neobosită și cu orice sacrificii a drumului spre ideal, nevoia nestinsă de depășire a realului, a condiției date. Ideea este surprinsă de Novalis în toată profunzimea ei : „În noi, sau nicăieri, este eternitatea cu lumile ei, trecutul și viitorul“. Descoperirea infinitului dă relief sufletului romantic și explică alte caracteristici : nostalgia primordialului, a arhaicului și a miticului, dorul de adâncimile istoriei. Agitația sufletului atras de infinit — însetat de absolut — nu cunoaște liniște, căci pentru scriitorul romantic adevăratul nu se găsește ca pentru clasici în avântul ideii, ci numai în imensitatea infinitului.

— *Romantismul pătrunde mai adânc în tainele sufletului, exprimă sentimentele profunde ale scriitorului.*

„Poezia, scria Hugo, este ceea ce e mai intim în toate.“ Iar Lamartine susține aceeași idee : „Poezia trebuie să ne arate mai puțin pe poet și mai mult pe om însuși“. Ea trebuie „să scoată la lumină ceea ce i s-a revelat poetului“ prin „privirile furișate în sanctuarul sufletului“.

Străduințele romancierilor tind să ajungă dincolo de aparențe, în profunzimile vieții psihice. „E nemaipomenit că tocmai înăuntrul tău trebuie să privești ce e afară. Profunda și întunecata oglindă e în adâncul omului. Acolo e acel clar-obscur înspăimântător. Ceea ce se oglindește în sufletul oamenilor e mai amețitor decât văzut direct [...]. Aplecându-ne spiritul peste acel puț, întrezărim aici, undeva în adânc, ca într-o prăpastie, într-un cerc îngust, întreaga imensitate a lumii“ (V. Hugo). De aceea, poeții romantici pătrund în adâncimile infinite ale sufletului, descifrând trăiri dincolo de zona conștientului. Interesul pentru straturile adânci ale vieții sufletești aduce și *înclinația spre meditația filozofică, precum și cultivarea visului.*

— *Interesul pentru frumusețea și pitorescul naturii, pentru culoarea locală.*

Romanticii consideră omul un microcosm (univers mic), în care se oglindește și se rezumă macrocosmul (universul mare), într-o perfectă comuniune cu natura. În universul naturii romantice se manifestă predilecția pentru abisurile nopții, cerul cu marii aștri și lumi siderate, oceanul, marea, lacurile, izvoarele, codrul, vegetalul abundent, floralul cu o gamă sugestivă de culori etc.

— *Lărgind cadrul de inspirație al artistului, romantismul scoate în evidență și valoarea artistică a ceea ce nu este frumos.*

Urâtul se prezintă și el în numeroase forme și „fidelitatea“, față de natură impune surprinderea extremelor naturii : frumos — urât, ochiul romanticului fiind creat pentru a descoperi contrastele.

— *Interesul pentru creația populară și pentru tradițiile naționale.*

Romantismului i se datorează redescoperirea bogăției fondului și formei operelor folclorice.

— *Personajul romantic provine din toate mediile sociale, este un erou excepțional care acționează în împrejurări excepționale.*

Autorul romantic realizează personaje din trăsături psihice antitetice, din alb și negru, cu sentimente contrastante. „Personajele dramei trebuie să fie niște oameni, și nu acei eroi artificiali din care spectacolul nu vede decât profilul avantajos. Ca și ceilalți oameni, ele trebuie să fie complexe și nuanțate, alcătuite în adâncul lor din bine și din rău" (V. Hugo).

— *Arta romantică, în opoziție cu arta clasică, preocupată de unitate, este caracterizată de amestecul genurilor, de renunțarea la regulile unităților în numele verosimilului și al culorii locale.*

Un mare eveniment istoric, va sublinia Hugo, nu poate să se desfășoare doar într-un loc și în decurs de douăzeci și patru de ore. Tabloul amplu al vieții necesită amestecul genurilor, căci adevărata poezie se află în armonia contrariilor. Caracteristică romantismului este și *lărgirea vocabularului poetic* prin pătrunderea arhaismelor, regionalismelor și a cuvintelor populare. Printre procedeele stilistice caracteristice romantismului, *antiteza* este prezentă în definirea unor situații, idei, atitudini sau în caracterizarea personajelor.

Ironia romantică, bazată pe simularea acordului cu un anumit punct de vedere, apare mai ales în opera romanticilor germani. În exprimarea ironică, sensul mesajului transmis este contrar înțelesului cuvintelor care îl compun. Nu numai cuvintele, ci și tonul în care este exprimată ironia, amestecul umorului cu sarcasmul sau sentimentul contribuie la accentuarea mesajului pe care-l transmite opera. Ironia apare ca un mijloc de a ieși din proza cotidiană a vieții, de a trece dincolo de ea, într-o lume iluzorie. Uneori, romanticii recurg la ironie pentru a spulbera deșartele iluzii, pentru a arăta inconsistența lor, căci, de îndată ce se izbesc de realitate, se destramă.

ROMANTISMUL ÎN GERMANIA

În Germania, romantismul a avut cea mai largă răspândire și a îmbrăcat forme variate, contribuind la lărgirea orizontului spiritual prin interesul pentru evul mediu și Renaștere, pentru Dante și Shakespeare în special, pentru cultivarea poeziei populare, pentru dezvoltarea cercetărilor istorice, etnografice, a studiilor de filologie romantică și de filozofie a naturii. Fiind la început foarte apropiat de opera lui Goethe și Schiller, romantismul german cunoaște o etapă preliminară, în care se afirmă : Jean Paul, Friedrich Hölderlin și Heinrich von Kleist. Limitării clasice la frumos ei îi opun o înclinație interioară spre nelimitat, subiectivismul simțirii și al fanteziei, lărgirea și sinceritatea limbajului liric. Cuvintele lui Hölderlin sunt valabile și pentru romantici : „Să fii una cu tot ce trăiește, să te întorci cu o fericită uitare de sine în universul naturii, iată culmea gândurilor și bucuriilor, iată [...] locul liniștii eterne".

În cadrul mișcării romantice din Germania se disting trei școli mai importante : la Iena, Heidelberg și la Berlin.

Școala din Iena grupează pe animatorii romantismului german, **Friedrich Schlegel** (1772—1829) și fratele său **August Wilhelm Schlegel** (1767—1845), cărora li se alătură Ludwig Tieck și Friedrich von Hardenberg-Novalis. Frații Schlegel editează revista *Athenäum*, în care se publică articole privitoare la romantism, precum și creații literare care ilustrează noua orientare artistică. Friedrich și Wilhelm Schlegel desfășoară o activitate bogată pentru difuzarea operelor de valoare din literatura universală. A. W. Schlegel traduce din Shakespeare și Dante, iar Fr. Schlegel publică o *Culegere de poezie romantică din evul mediu*.

În prelegerile sale de la Iena despre *Istoria literaturii vechi și noi*, Fr. Schlegel consideră literatura universală drept o expresie a individualităților naționale, drept o manifestare a vieții popoarelor. Romantismul promovat de școala de la Iena nu este însă numai o mișcare estetico-filozofică, o visare pe aripile fanteziei, străină de epocă și de realitate. August W. Schlegel subliniază această idee : „Vremea noastră boleşte [...] de moliciune, nehotărâre, indiferență, de fărâmițarea vieții în distracții meschine și de incapacitatea de a-și pune cerințe înalte [...]. Avem deci nevoia de o poezie nicidecum visătoare, ci trează, directă, energică și, mai ales, patriotică".

Ludwig Tieck (1773—1853), scriitor romantic plin de originalitate, creează un tip propriu de basm, situat la limita dintre realitate și vis, plin de groază și puteri ale întunericului, de mister și spaimă, apropiat de legenda populară. În substanța epică a basmului, Tieck află coordonatele fundamentale ale unui substrat liric din care se naște aparența miraculoasă. În viziune romantică, în basm totul e transparent, realitatea poate fi miraculoasă și miraculosul realitate. Mânuiește cu măiestrie umorul și ironia romantică în satirele literare la adresa filistinismului (piesele *Motanul încălțat*, *Prințul Zerbino*). Evitând filozofia, el urmărește să povestească într-o formă captivantă. Privelиștile lui Tieck aparțin unui univers schimbător, văzut prin ochii visului, în care formele și ființele se lasă în voia unor neîncetate transformări.

Tieck este un maestru al narațiunii concise, al miniaturilor narative.

Novalis (1772—1801), figura cea mai reprezentativă pentru această grupare, este admiratorul lui Schiller, ale cărui prelegeri le-a audiat, constituind pentru el „modelul desăvârșit al umanității pure". Creația lui se concentrează pe un număr restrâns de ani și rămâne un liric și în ipostaza de povestitor, stăpânind un limbaj artistic plin de sensibilitate, izvorât dintr-o structură psihică melancolică și visătoare. Romanul neterminat *Heinrich von Ofterdingen* ilustrează, prin figura simbolică a eroului, etapele succesive ale dezvoltării universului artistic, sfârșind în alegoria basmului. În basm și în vis, Novalis găsea forma specifică de expresie a concepției sale mitice asupra lumii : „Într-un basm autentic totul trebuie să fie miraculos — misterios și coerent —, totul însuflețit [...]". Realizat într-o limbă clară, pură, romanul urmărește formarea și viața de artist a rătăcitorului Heinrich, pornit în căutarea „florii albastre", simbolul dorului nemărginit : „Mi-e dor să văd floarea albastră. Ea îmi stăpânește veșnic gândurile, și nu pot să scriu sau să cuget despre altceva". Eroul romantic urmărește „împărăția" florii albastre, zărită în vis, atras necontenit spre această țintă de glasuri adânci ale sufletului.

Depărtările, întinsele câmpii, zorile, amurgurile sunt elementele naturii în comuniune cu starea sufletească a eroului stăpânit de eterna nostalgie după valori de neatins. Mesajul romanului e convingerea că lumea superioară e mult mai aproape de noi decât ne închipuim și că „încă de aici, de jos, trăim în ea și o percepem".

Opera poetică cea mai importantă a lui Novalis, *Imnuri către noapte*, este celebrarea nopții ca mister creator al vieții și al morții, noaptea fiind simbolul infinitului, în opoziție cu ziua, simbolul limitatorului.

Temă

Citiți următorul fragment din Imnuri către noapte *și rețineți elementele romantice caracteristice, după următorul model:*

Motive romantice	Antiteză	Atmosferă romantică
tainica, noapte, genune	noapte-lumină	zace lumea / Și se scufundă într-o genune /

...„Devale mă întorn
La sfânta negrăită,
Tainica noapte...
Cât de departe zace lumea
Și se scufundă într-o genune.
Și e deșert locul ei și singuratic!
O adâncă melancolie
Suflă pe strunele pieptului meu.
Depărtare a amintirii.

Gaspar David Friedrich, *Bărbat și femeie privind luna*

Dorință a tinereții,
Visuri ale copilăriei,
A întregii lungi vieți
Scurtă bucurie
Și zadarnic nădejdi
Vin în veșminte cenușii
Ca o bură de seară
Către asfințitul
Soarelui.

. . . . . .

În alte țării
Se izbește lumina
De vesele corturi.

. . . . . .

Ai o inimă
De om și tu,
Întunecată noapte?
Ce tăinuiești
Sub mantia ta
De pătrunde nevăzut
În sufletul meu
Cu vigoare?
Tu luminezi numai înspăimântător

. . . . . .

Și ne hărăzești bucurii
De nespus și întunecate
Și tainice, cum însăți ești..."

Se desprind din versul său o sensibilitate ascuțită, surprinderea aspectelor de miracol al existenței, delicatețe în descrierea armoniei cosmice și a comuniunii om-natură.

Temă

Meditați pe marginea următorului aforism al lui Novalis: „Visăm la călătorii prin univers, dar oare universul nu e în noi?"

Școala din Heidelberg s-a afirmat paralel cu gruparea de la Iena și a fost reprezentată de **Clemens Brentano** și **Achim von Arnim.** Meritul deosebit al acestor reprezentanți ai mișcării de la Heidelberg este valorificarea literaturii populare.

Împreună cu prietenul său Achim von Arnim, Brentano a cules cântecele populare ale evului mediu german, publicându-le în formă prelucrată sub titlul *Cornul minunat al băiatului.* Această culegere a deschis orizonturi noi liricii germane. S-a redescoperit și farmecul stilului narativ popular, medieval, al legendelor și cronicilor medievale.

Școala din Berlin. Cel mai de seamă reprezentant al acestei grupări este **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann,** care în proza sa fantastică aduce o lume ciudată, străbătută de un umor grotesc și de un tragism

dureros, o lume de fantome oglindite în chip ironic. Toate visele din opera lui Hoffmann dezvăluie mai puțin umbrele necunoscute ale individului, locurile unde se retrag gândurile, cât prezența tulburătoare a unei realități stranii care cuprinde ființa. Universul operei lui este unul fantezist, în care stăpânesc : groaza, vampirii, blestemul, figuri de temut însoțite de un râs batjocoritor, o atmosferă când înspăimântătoare, când comică. Fantezia nu abate atenția de la realitatea vremii, ci o luminează mai puternic, o face mai evidentă. Fantasticul intervine brusc în cotidian, descris la rândul lui minuțios, realist.

Heinrich Heine (1797—1856). Opera lui Heine marchează momentul în care romantismul începe să-și trăiască declinul. Poezia lui a reluat aproape toate temele romantice, abordate într-un original amestec de sentimentalism și sarcasm, entuziasm și pesimism. Arta lui este o punte de legătură între lumea veche și cea nouă. Volumul *Cartea cântecelor* se resimte de influența folclorului german și a tradiției cântecului popular. Versurile aparțin, în dominanta lor, liricii erotice. Printre aceste poeme se află și *Lorelei*, o baladă care evocă atmosfera fabuloasă și plină de mister a Rinului :

„Mă întreb ce-ar putea să însemne
Mâhnirea din sufletul meu.
E-o veche poveste, pesemne,
Ce-mi stăruie-n minte mereu.

E clipa când se înserează,
Iar Rinul curge domol.
Mai arde o ultimă rază
Pe creștetul muntelui gol.

Mai mândră-ntre mândre fecioare,
Cu părul de aur, stă sus.
Cosița și-o piaptănă-n zare
De aur scăldată-n apus.

Se piaptănă-n raza-aurie
Cu-un piepten de aur, cântând.
Vrăjită-i acea melodie,
Descântecul ei de ne-nfrânt.

Vâslașul ascultă din luntre
Și-un dor îl încearcă nespus.
Cum poate el stânca s-o-nfrunte ?
Când ochii lui cată în sus ?

La urmă se pierde-n vâltoare,
Furat de mirajul bălai,
De vină a fost, mi se pare,
Cu cântecul ei, Lorelei."

Poetul evocă legenda sirenei Lorelei, care apărea în amurg pe o stâncă de pe malul Rinului, fermecând cu cântecul ei pescarii și corăbierii care navigau și care, uitând de stânci și de vâltori, piereau în valuri.

Temă

Urmăriți plasticitatea versurilor din descrierea Rinului în lumina molcomă a amurgului și subliniați procedeele artistice.

Heine recurge deseori la ironie, care la el capătă accente de satiră politică la adresa contemporanilor săi. Suferințele țesătorilor silezieni, ecoul răscoalei din 1844 i-au inspirat poezia *Țesătorii silezieni:*

„Blestem și patriei perfide,
Rușinea ticăloasă o cuprinde.
Strivită-i floarea chiar de dimineață
Și-n putregai un vierme se răsfață —
Noi țesem, noi țesem!
Trosni războiul, suveica-aleargă iute,
Țesem și zi și noapte pe-ntrecute.
Germanie veche, giulgiul ți-am urzit
Și-n blestemul nostru întreit —
Noi țesem, noi țesem!"

Poemul *Germania. O poveste de iarnă* cuprinde accente de satiră puternică la adresa monarhiei prusace și încrederea într-un viitor mai bun.

„Heine a dat o operă esențial lirică, în care expresia spontană a sentimentului se distinge prin marea ei concentrare. Puțini sunt poeții care, întocmai ca el, să izbutească a pune în compoziții atât de restrânse o substanță sentimentală mai bogată și mai adâncă".

(T. Vianu)

BIBLIOGRAFIE

E. Th. A. Hoffmann, *Opere alese*, București, Editura pentru Literatură, 1966;
H. Heine, *Versuri*, București, Editura Tineretului, 1966;
Novalis, *Poezii*, *București*, Editura Tineretului, 1968.

ROMANTISMUL ÎN ANGLIA

Dacă în romantismul german se dezvoltă, mai ales, o literatură a fantasticului, a explorării visului și miturilor, pentru cel englez caracteristic este cultul naturii și al sentimentului, al pasiunilor ca manifestare spontană a firii omenești. Contemporani unor grandioase transformări istorice, scriitorii romantismului englez vor recepta în operele lor ecoul luptei pentru desăvârșirea formării națiunilor burgheze și a mișcărilor naționale de eliberare.

În etapa de început, romantismul englez este reprezentat de Wordsworth, Coleridge și Southey, poeți numiți „ai lacurilor", pentru că au locuit o perioadă în zona lacurilor, pe care au descris-o într-o serie de poeme, atrași de atmosfera patriarhală și de natură.

William Wordsworth (1770—1850) împreună cu Coleridge scriau *Baladele lirice*, volum care marchează începutul romantismului englez. Prefața la ediția a II-a, scrisă de Wordsworth, constituie manifestul romantismului. Echilibrului, măsurii caracteristice secolului al XVIII-lea, ca și purismului formal, le sunt opuse efuziunea spontană, interesul pentru natură și tonalitatea gravă, melancolia, meditația. Din ciclul baladelor lirice, **Samuel Taylor Coleridge** (1772—1834) scrie *Balada bătrânului marinar*, în care se relatează aventurile fantastice și pline de mister prin care un corăbier răscumpără uciderea unui albatros. Strălucită creație a poeziei romantice engleze, poemul reține și prin frumusețea artistică a tablourilor mării, când liniștită și tăcută, când furtunoasă și sumbră.

Robert Southey (1774—1843) lasă o operă poetică formată din balade încărcate de atmosferă și dramatism și mari poeme epice pline de exotism și fantezie. *Thalaba-nimicitorul*, *Blestemul lui Kehama*, *Roderick, ultimul dintre goți*, pline de întâmplări romantice, alternează imagini, pasiuni și întâmplări neobișnuite din evul mediu și Orientul exotic.

John Keats (1795—1821) aduce în poezia sa cultul antichității și interesul pentru lumea medievală. Poemul *Endymion* dezvoltă mitul grecesc despre iubirea zeiței Lunii, Selene, pentru păstorul Endymion. Poemele cu atmosferă medievală sunt expresia maturității sale artistice.

Walter Scott (1771—1832). Romancier de seamă și poet scoțian de limbă engleză, este un admirator pasionat al literaturii germane din perioada „furtunii și avântului". Manifestă interes deosebit pentru producțiile folclorice, culegând legende și basme scoțiene, pe care le publică sub titlul *Cântece de la fruntariile Scoției*. Traduce din poezia germană, din baladele lui Bürger și Goethe, scrie poeme epice și se impune prin romanul istoric, în care se valorifică nu numai imaginația și talentul său de narator, ci și erudiția de medievalist și folclorist. Dintre romanele istorice scrise de Walter Scott, unele sunt inspirate din trecutul Scoției (*Waverley*, *Rob-Roy*), altele din istoria Angliei, Franței și a altor țări europene, precum și din viața contemporană. Walter Scott a creat romanul istoric, folosind unele tradiții ale literaturii anterioare, îndeosebi din Goethe și din romanul iluminist englez. Scriitorul alege din trecut momente și evenimente care atrag mase de oameni din diferite pături ale

Walter Scott (portret de Francis Grand)

societății, urmărindu-le pe fundalul social al epocii. Personajele romanelor sale au o misiune istorică și mijlocesc între forțele care se ciocnesc în luptă. Cu o intrigă complexă, captivantă, romanele lui Walter Scott îi permit să mânuiască o bogată informație istorică. În romanul *Ivanhoe* arta lui Scott se manifestă în reconstrucția și proiecția trecutului în prezent, alături de forța epică a narațiunii și capacitatea de a împleti relații și destine individuale cu mișcări ample social-istorice. Acțiunea din *Ivanhoe* se petrece în timpul lui Richard Inimă-de-Leu, autorul realizând un tablou larg al perioadei înfloririi feudalismului, o frescă a vieții medievale. Scriitorul reînvie aspecte ale vieții populare engleze, evocă vânători pline de peripeții, conturează portrete de cavaleri viteji și reconstituie prin detalii atmosfera epocii. Prin acest gen, Walter Scott a exercitat o considerabilă influență asupra literaturii europene.

Temă

Incercați să asociați unele aspecte și episoade din romanul* Ivanhoe, *precum și calitățile morale ale personajului central, cu romanul istoric al lui M. Sadoveanu.

George Gordon Byron (1788—1824) este un reprezentant de seamă al romantismului englez.

Peregrinările lui Childe Harold este prima operă de proporții a lui Byron, ecou al călătoriilor sale în Europa, care conturează un nou tip de erou literar, „eroul byronian". Trăind într-o societate lipsită de orizont, eroul, un tânăr aristocrat, pornește într-o lungă călătorie. Poetul dezvăluie, dincolo de sentimentele față de natură, idealul de măreție umană care prinde contur în conștiința sa. Imaginea de caleidoscop a operei o dă alternarea descrierilor de natură cu admirația față de forțele omului, a cugetărilor privitoare la ideile revoluționare ale secolului cu descrieri umoristice de moravuri și reflecții ironice.

George Gordon Byron

Ciclul *Poemele orientale* are comun cadrul exotic și figura eroului central, însingurat, neînduplecat, mândru, nemulțumit de orânduirea socială, alternând între entuziasm și melancolie. Astfel de eroi sunt cei din *Ghiaurul, Corsarul, Lara, Asediul Corintului.*

Poemul dramatic *Manfred*, ca și *Faust*, capodopera lui Goethe, prezintă zbuciumul unui spirit însetat de cunoaștere, decepționat de știință și nemulțumit de realitatea în care trăiește. Motivul romantic al dezgustului de viață și al melancoliei universale își atinge aici punctul culminant. Dacă Faust află adevărul și liniștea în munca pentru binele omenirii, Manfred renunță la orice căutări,

pradă unei deznădejdi adânci. Singura soluție de înlăturare a zbuciumului o constituie uitarea și moartea. El respinge orice încercare de împăcare cu lumea, cu Dumnezeu, pe care îl neagă, și cade înfrânt.

Personaj titanic, el rămâne izolat de lume, frământat de conștiința nimicniciei omenești.

Drama *Cain*, apologie a răzvrătirii împotriva autorității tiranice, este un imn închinat demnității umane. Pornind de la mitul biblic al lui Cain, Byron face din eroul dramei simbolul negării concepției despre predestinare. El se revoltă împotriva chinului impus lui de conștiința vinovăției altuia.

Izgoniți din Rai, Adam și Eva îl preamăresc totuși pe Dumnezeu. Cain, fiul lor, nu înțelege atitudinea părinților și a fratelui său, Abel. Intr-un moment de meditație și îndoială, apare Lucifer, personificare a setei de libertate, și îl prinde în mrejele sale pe Cain :

„*LUCIFER*

Da. Dar cer în schimb
Un lucru.

CAIN

Care-anume ?

LUCIFER

Să te închini.
Căzându-mi la picioare. Dumnezeu
Să-ți fiu de azi.

CAIN

Ce fel ? Tu nu ești Domnul
Prealăudat de tata.

LUCIFER

Nu !

CAIN

Egalul lui ?

LUCIFER

Nici asta nu sunt. Căci eu n-am nimic
Și nici nu vreau să am cu El. Deasupra
Sau dedesubtul Lui, orice, decât
Să-I fiu părtaș sau să-I slujesc puterea.
Am partea mea și nu-s nevolnic. Mulți
Ascultă azi de mine și mai mulți
Vor asculta : fii tu deci printre primii.

CAIN

Eu n-am slăvit pe Dumnezeul tatei,
Deşi de-atâtea ori m-a implorat
Să-l însoţesc la jertfe Abel. Ţie
De ce m-aş închina ?

LUCIFER

Cum ? Lui nicicând
Nu te-ai plecat ?
. . . . . .
Cel care nu-L slăveşte
Mi se închină mie.

CAIN

Iată eu
N-am să mă-nchin nici unuia."

Cain îl urmează pe Lucifer într-un zbor grandios printre lumile de stele.

Temă

Urmăriţi cele două fragmente din poemul Cain *de Byron şi* Luceafărul *de Mihai Eminescu şi comparaţi-le, reţinând nota lor romantică. Primul tablou descrie zborul lui Cain însoţit de Lucifer în „genuna văzduhului", al doilea, zborul Luceafărului în spaţiile intersiderale, spre Demiurg.*

Cain — Byron	*Luceafărul* — M. Eminescu
„*LUCIFER* Să ne-avântăm şi să plutim Pe aripile noastre tari şi mândre. *CAIN* Ah, cum tăiem azurul ! Stele-mii Rămân în urma noastră. Dar pământul ? Pământul unde-i ? Fă să-l pot vedea ; Căci sunt din el făcut. *LUCIFER* E hăt, departe, Mai ne-nsemnat în univers ca tine.	„Porni Luceafărul. Creşteau În cer a lui aripe, Şi căi de mii de ani treceau În tot atâtea clipe. Un cer de stele dedesubt, Deasupra-i cer de stele — Părea un fulger ne-ntrerupt Rătăcitor prin ele. Şi din a chaosului văi, Jur-împrejur de sine, Vedea, ca-n ziua cea dintâi, Cum izvorau lumine; Cum izvorând îl înconjor

CAIN

Parcă scad, fugind,
Luminile, de mine. Pân-acum,
Pe cât ne-apropiem, creşteau mereu
Ca nişte lumi.

. . . . . .

Ce stranie-i lumina!
Nici urmă nu-i de soare, lună, stele,
Ba chiar şi-albastru-mpurpurat al nopţii
Se schimbă-ntr-un amurg posac şi totuşi
Eu văd gigante forme-ntunecate
Într-alt fel decât luminile-ntâlnite,
Înconjurate de lumină, pline
De viaţă chiar atunci când nimbul lor
Îl destramă şi când păreau umbrite
De văi adânci şi munţi măreţi sau când
Zvârleau scântei sau când se revărsau,
Asemeni unor ape uriaşe
Cu brâie de lumină-nscrise, lumi
Care-n plutirea lor, mi se părea
Că seamănă adesea cu pământul".

Că nişte mări, de-a-notul...
El zboară, gând purtat de dor,
Pân' piere totul, totul;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte.

Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemene
Uitării celei oarbe."

Eroul nu înţelege de ce Dumnezeu este o forţă binefăcătoare, de vreme ce a creat durerea şi moartea. Cain devine în drama lui Byron o victimă a divinităţii, care-i respinge jertfa sa sărăcăcioasă şi o primeşte pe cea bogată a lui Abel. Pradă remuşcărilor, după uciderea fratelui său, Cain fuge însoţit de soţia sa, Adah. Durerea adâncă, pricinuită de nedreapta alcătuire a lumii, revolta titanului nu se rezolvă în uitare, ca în *Manfred*, ci în protestul nestăvilit împotriva tiraniei cereşti. Mesajul adânc umanist al dramei este subliniat prin ura faţă de rău, prin setea mistuitoare de cunoaştere şi lupta pentru libertate şi demnitate umană. Cain şi Lucifer sunt eroi romantici, titanici, asemănători lui Prometeu şi Luceafărului din poemul eminescian. Dincolo de tematică şi simbolul personajelor, de meditaţia pe marginea unor probleme fundamentale filozofice (viaţa, moartea, sensul existenţei, fericirea), drama lui Byron dăinuieşte peste veacuri pentru admirabilele imagini artistice, cum sunt cele care exprimă frământarea psihologică a personajului sau cele din descrierea spaţiilor prin care Lucifer îl poartă pe Cain.

Personajul byronian, romantic prin excelenţă, este în mare parte proiectarea propriei lui personalităţi. Eroii săi exprimă ideile, sentimentale, frământările sale. Puşkin spunea că marele său contemporan a creat, de fapt, un singur caracter, pe al său, întrupat în zeci de ipostaze. Dorul de libertate şi de demnitate umană se regăseşte în portretele eroilor săi.

Influenţa personalităţii şi operei lui Byron s-a resimţit în literatura universală şi în literatura română, de la D. Bolintineanu la M. Eminescu, Al. A. Philippide şi Tudor Arghezi.

Percy Bysshe Shelley (1792—1822). Poet romantic revoluţionar, Shelley şi-a expus concepţia sa despre literatură în lucrarea *Apărarea poeziei*. El subliniază rolul social al artei şi consideră că scriitorii trebuie

nu numai să descrie aspecte din viaţa contemporană, ci să fie şi vestitori ai prefacerilor care duc la înnoirea societăţii.

Opera care-l reprezintă pe Shelley în toată complexitatea gândirii sale filozofico-sociale şi artistice este drama lirică *Prometeu descătuşat*. După Goethe, care reluase într-un poem dramatic mitul lui Prometeu, abordat mai înainte de Eschil în tragedia sa, Shelley depăşeşte cadrul tradiţionalist al legendei şi îi dă un sens nou. Opera lui Eschil aducea în final eliberarea titanului de către Hercule. Acest sfârşit i se pare lui Shelley nevrednic de figura lui Prometeu. Tendinţa de a prelucra vechile mituri şi de a răsturna semnificaţia lor tradiţională este caracteristică romantismului.

Percy Bysshe Shelley

Prometeu, eroul legendar, este încă tuşat pe o stâncă şi supus unei nestăvilite torturi. Caracterizat prin curaj, măreţie şi o opoziţie fermă şi răbdătoare împotriva forţei atotputernice, eliberat de ambiţie şi de gândul răzbunării, este cuprins de o imensă dragoste faţă de omenire şi rămâne neclintit la ameninţările lui Iupiter, spiritul răului. Prometeu nu şi-a pierdut încrederea în idealul pentru care suferă. Toate fărădelegile făptuite de Iupiter împotriva omenirii duc în mod hotărât la prăbuşirea lui. Înlănţuit pe stâncile Caucazului, Prometeu trăieşte, dincolo de suferinţa constrângerii, dorul de iubita sa, Asia, alegorie a frumuseţii. Poemul se deschide ca un monolog al lui Prometeu, în care-şi prezintă hotărârea sa nestrămutată de a-l înfrunta pe titan :

„Tu m-ai făcut, orbit de ură, domn
Asupra vieţii mele chinuite
Şi-asupra răzbunării tale vane.
Trei mii de ani de ore fără somn,
De clipe măsurate prin durere,
Încât să-mi pară tot atâţia ani.
Singurătatea, chinul, deznădejdea,
Dispreţul — iată-a mea împărăţie :
Mai strălucitoare decât cea pe care
O vezi pe-al tău tron nepizmuit,
O, zeu atotputernic ! De-aş fi vrut
Să-mpart ruşinea tiraniei tale,
N-aş spânzura acuma, pironit
De stânca asta neagră, moartă, rece,
Enormă, ce-i alungă şi pe vulturi, —
Făr-a avea în jur vreun fir de iarbă,
Vreo gâză sau vreun zvon de viaţă vie.
Durerea, vai, mie dată pe vecie !

Nici o schimbare nu-i, nici o nădejde!
Şi totuşi rabd.
. . . . . .
Vei fi, sărmane, fugărit prin ceruri.
Iar sufletu-ţi de spaimă sfâşiat
Ca gura unui iad se va căsca!
Vorbesc cu jale, nu cu bucurie,
Căci nu mai pot urî de când durerea
Mi-a dat înţelepciune."

Prometeu, drept, neînfricat, îşi pierde ura împotriva lui Iupiter, căci numai atunci va putea înlătura tirania zeului, când nu va mai trăi sentimentul de ură. Înţelepciunea îl duce pe Prometeu la iubire, îl face superior zeilor. Simbol al minţii şi voinţei, prototipul perfecţiunii morale, el nu renunţă la convingerile lui, în ciuda oricăror încercări la care-l supune Iupiter. Nici Furiile, care-i dezvăluie suferinţele oamenilor, nici Mercur, trimisul lui Iupiter, nu-l înduplecă pe titan să renunţe la luptă. La ameninţarea :

„Eşti dârz, şi bun, şi plin de-nţelepciune,
Dar e-n zadar să lupţi, de unul singur,
Cu cel atotputernic..."

Prometeu răspunde cu demnitate :

„Supunerea, ştii bine, nu-i de mine...
Să tămâieze alţii fără'delegea
Atotputernică în chip vremelnic."

In factură romantică, în sprijinul eroului excepţional vin, chemate de Pământul-mumă, duhurile luminoase ale raţiunii omeneşti, care-i vestesc titanului că, deşi apăsaţi, muritorii nu şi-au pierdut curajul, dragostea şi speranţa. Intr-un cadru încărcat de romantism, într-o vale încântătoare, din aceeaşi regiune a Caucazului, se află în surghiun Asia, logodnica lui Prometeu, şi Panteea, sora ei, care află de la Demogorgon, prezenţă invizibilă, dar covârşitoare, calea eliberării lui Prometeu. Sosind în Cer pentru a-l detrona pe Iupiter, Demogorgon îl găseşte frământat de gânduri :

„Voi, zeităţi cereşti, care-mpărţiţi
Cu cel pe care îl slujiţi, puterea
Şi fala lui, vă bucuraţi, căci sunt
Atotputernic de aci-nainte!
Supus-am lumea toată, numai omul
Mai are-un suflet, ca un foc nestins
În care ard — spre cer — mustrări cumplite.
Şi îndoieli, şi bocete, şi rugi
Rostite-n silă. Sufletul acesta
Atâtă o răscoală ce-ar putea
Să surpe vechea noastră-mpărăţie,
Deşi-i clădită pe un crez străvechi
Şi pe-o spaimă care e de-o vârstă
Cu Iadul." . . . . . .

Domnia tiraniei se sfârșește. Binele, dragostea, dreptatea au învins. Hercule îl eliberează pe Prometeu, moment care anunță o adâncă primenire a întregului univers. Prometeu, eliberatorul omenirii, cugetă la o pace creatoare pentru binele Omului „liber și ne-ngrădit, / Scutit de spaimă, / ...Domn peste sine însuși". Această apoteoză a eliberării omenirii capătă grandoare în final, proiectată pe cadrul cosmic. Întreg universul trăiește ceasul descătușării omenirii. Mesajul umanist al dramei subliniază ideea că, numai după ce tirania a fost înlăturată s-au putut reuni dragostea, frumusețea și forța rațiunii. Armonia aceasta va dura atâta timp cât va voi omul, căci dragostea și puterea nu pot fi despărțite, ele dictează voinței omului :

„Să-nduri o suferință nesfârșită,
Nădăjduind mereu ; să uiți un rău
Mai negru chiar decât al morții hău.
Să-nfrunți Puterea — oricât de cumplită,
Și să iubești, cu-ncredere deplină,
Pân' ce Speranța însăși va crea
Râvnitul țel, din propria-i ruină :
Să nu te schimbi și să nu șovăi, da ! —
Titanule, acesta-i slava ta —
Și fii frumos, și bun, și liber, iată
Victoria și viața-adevărată."

Temă

Comparați eroul romantic din Prometeu descătușat *de Shelley cu cel din tragedia lui Eschil.*

„Adevărul e că poezia autorului lui *Cain* e caracterizată printr-o ură înflăcărată față de rău, printr-o nepotolită sete de cunoaștere, de libertate umană, de dreptate socială".

(Dan Grigorescu)

BIBLIOGRAFIE

George Gordon Byron, *Opere alese*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1961 ;

Walter Scott, *Ivanhoe*, București, Editura Tineretului, 1956 ;

Percy Bysshe Shelley, *Opere alese*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.

ROMANTISMUL ÎN FRANȚA

Victor Hugo (1802—1885). Prin forța talentului și diversitatea genurilor pe care le abordează, prin opera amplă și durabilă, Victor Hugo continuă linia vigurosilor scriitori în care se situează Homer, Vergiliu, Dante, Shakespeare, Goethe. Întreaga sa creație artistică exprimă propria

concepție despre rolul scriitorului și al artei, așa cum rezultă și din prefața la volumul de versuri *Contemplații*.

Poet, dramaturg și romantic, militant pentru idealurile umaniste revoluționare ale Franței, V. Hugo este teoreticianul romantismului francez.

Poezia. Opera sa poetică are un registru tematic larg, cu o gamă bogată a mijloacelor expresive ale limbii, interferând epicul cu liricul și dramaticul în specii variate, de la elegie până la poem, satiră și epopee. Definind domeniul poeziei, V. Hugo subliniază : „Privind lucrurile de la o anumită înălțime, nu există în poezie subiect bun sau rău, ci poeți buni și poeți lipsiți de talent. De altminteri, totul este subiect, totul aspiră spre artă, totul are dreptul de a intra în cetatea poeziei. Arta [...] vă spune : mergeți și vă destindeți în marea grădină a poeziei, unde nu se află fruct oprit" (Prefață la *Orientale*). De la *Ode* și *Balade*, în care se exprimă atracția spre trecutul pitoresc, la *Orientale*, *Frunze de toamnă*, *Contemplații* până la *Legenda secolelor*, aria de inspirație se lărgește mereu și rămâne vizibilă la Hugo dorința de a deveni cronicarul liric al vremurilor sale. Dacă în *Balade* reține întoarcerea în trecut, în *Orientale* străbat notații de mare sensibilitate ale peisajului mediteranean, ca în versurile de pură factură romantică din *Clar de lună* :

„Era senină luna și se juca pe valuri,
Fereastra-i larg deschisă la briza nopții-adânci,
Privea sultana marea, cum se izbea de stânci
Cu fir de-argint tivindu-și cernitele ei maluri."

Lirismul adânc străbate poemele din *Voci interioare*, poetul ascultând glasul omului cu gama de dureri și bucurii, de asemenea pe cel al naturii, ca în poezia *Lui Albert Dürer*, în care, admirând pădurile din tablourile acestui mare pictor, are sentimentul că se poate iniția în misterele cosmice.

Victor Hugo

Volumul *Osânde* cuprinde poezii în care se oglindesc liric evenimentele istorice care răscoliseră Franța și instaurarea absolutismului lui Napoleon al III-lea. Intensitatea satirei, virulența ei reliefează o altă latură a poetului, angajat în marile evenimente ale epocii.

Contemplații cuprinde, cum însuși poetul notează „memoriile unui suflet", un itinerar spiritual. Ele adună în versuri cu vibrație și suflu liric poeme de iubire și de meditație pe teme universale : viața, moartea, căutarea absolutului. În *La Villequier*, moartea fiicei poetului determină meditația gravă privitoare la om „trestie ce tremură în vânt".

Capodopera sa *Legenda secolelor* este o epopee sociogonică, în care scriitorul evocă originea și evoluția societății umane.

Temă

Ce creații cu aceeași temă asociați cu grandioasa operă a lui V. Hugo?

Dincolo de legendă și de pitoresc, poetul descifrează sensul mai adânc al istoriei, grupând poemele în jurul unei idei centrale: dorința de cunoaștere și aspirația umanității spre lumină. În centrul epopeii stă omul, și poetul urmărește: „dezvoltarea ființei umane din veac în veac, omul urcând din tenebre spre ideal". „Poemele acestea, spune Hugo, diferite prin subiect, dar inspirate de aceeași gândire, n-au altă legătură între ele decât un fir, firul acesta se subțiază uneori, încât pare invizibil, dar nu se rupe niciodată, este marele fir misterios al labirintului uman, «Progresul»."

Epopeea se deschide cu un imn închinat Pământului, personificat, privit în veșnicia sa, în antiteză cu fragila și efemera ființă umană. Poetul evocă apoi lumea antică, Grecia arhaică, mitologică, și evul mediu, prezentat într-o tonalitate de alb-negru. Poemul amplu *Satirul*, cu care se deschide ciclul despre Renaștere, reține prin bogăția de idei, prin fiorul sentimentului naturii și prin tabloul maiestuos al cosmogoniei.

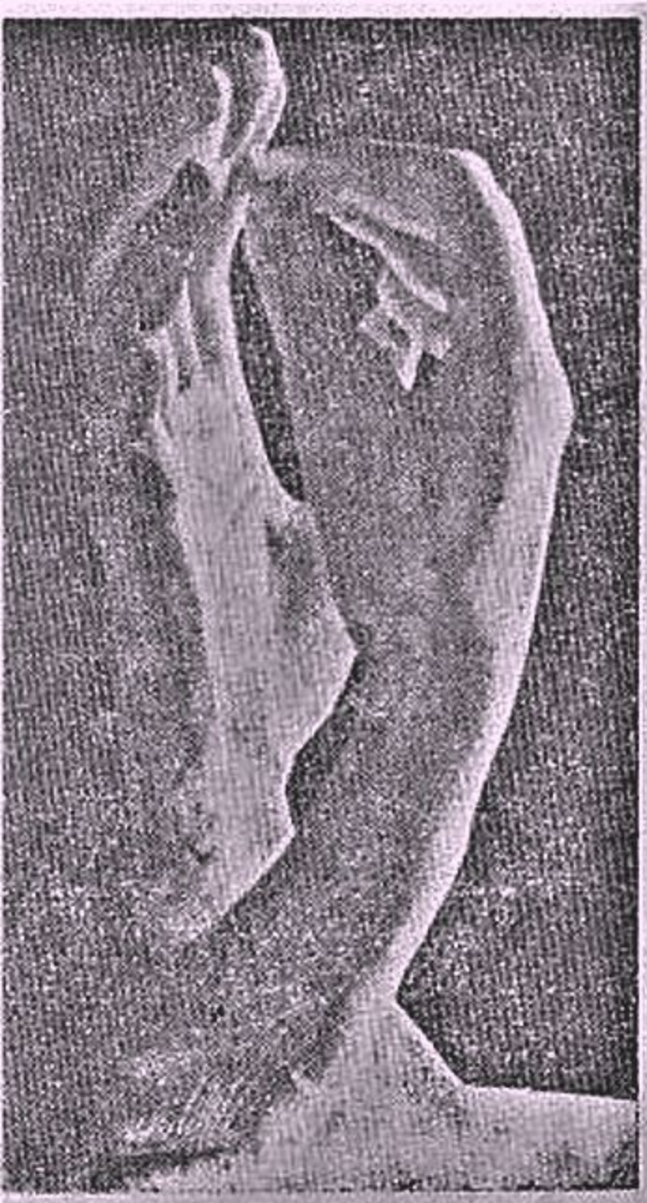
Teme:

Citiți următorul fragment și rețineți lupta omului cu forțele oarbe ale naturii.

Interpretați metafora din versurile:

„Când văd în față oglinda numită Azi, în ea
Zăresc stejarul; focul e viu sub spuza stinsă."

„Cum poți ghici destinul? Pe «poate» cine-l știe?
Da, marea oră vine ca totul să re-nvie,
Să-nvingă tot, să schimbe granitul în magnet,
S-aplece asprul umăr al râpilor, încet,
Și omului să-i facă orice urcuș posibil.
Din tot ce-l asuprește și-ngreună teribil,
Sămânța omenească și-o drege o proptea;
Când văd în față ghinda numită Azi, în ea
Zăresc stejarul; focul e viu sub spuza stinsă.
Biet om, menit revoltei spre sfinte culmi împinsă,
Te vei târî de-a pururi fiindcă te-ai târât?
Odată, cine știe de nu vei fi atât
De mândru, ca,-nhămându-ți puterile, genunii,
Smulgând sublimei taine chiar fulgerul furtunii,
Să prinzi un car de-un altul și caii tăi să-i legi?
Poate-o ajunge omul să hotărască legi,
Zdrobind elementarul și-această anarhie
Sucind-o și-ncleștând-o ca ordine să fie.



Auguste Rodin, *Catedrala*

Iubirea, pacea sfântă, frăția-adevărată.
Și, îmblânzind tot răul ce-l chinuia odată,
El singur să-și ridice o stranie clădire,
Cu tot ce-i frumusețe în viață și în fire,
Să pună-o șa pe crupa aprinsului infern,
Și gurii ferecate un frâu de foc etern!

. . . . . .

Frumos, cu o torță aprinsă la astrele din drum
Pe-o hidră de aramă, de trăsnete și fum!
L-om auzi prin umbră alergând, cu marea larmă
A norilor ce nopții închisa poartă-i sfarmă!
Și cine știe dacă, crescând din veac în veac,
N-o să-și arunce-n valuri balaurul buimac,
Și mări el nu va trece cu flacăra pe frunte!
Mai știi, ocara veche putând cândva s-o-nfrunte,
De nu va spune: «Suie, materie în zbor!»
Și graniți tunătoare trecându-le ușor,
De nu-și va smulge-odată, brusc, de pe trup, cu mâna
Povara gravității, imundul strai, țărâna,
Noroiul slut ce-ntină și negru-i cuget geamăn,
Și vom vedea deodată, minune fără seamăn,
Cum viermele-și deschide aripi în ceruri clare!
O! scoală-te din humă, om răzvrătit, fii mare!"

Legenda secolelor este, în ansamblu, o operă de valoare universală, prin densitatea ideilor, realizarea artistică, armonia și echilibrul interior, prin mesajul umanist.

„*Legenda secolelor* păstrează din filozofia romantică a istoriei concepția despre contribuția succesivă a popoarelor în opera de construire a civilizației omenești...

Legenda secolelor este deci sociogonia poetică a secolului al XIX-lea, așa cum au putut-o forma, prin geniul unui mare poet vizionar, luptele de libertate ale popoarelor moderne, ale celor care muncesc, suferă și consimt la sacrificiile cele mai grele..."

(T. Vianu)

Victor Hugo, prin imaginația deosebită, prin marile teme lirice abordate și sensibilitatea artistică, se impune ca cel mai reprezentativ poet romantic al literaturii franceze.

Teatrul. Ca și în cazul poeziei, în teatru V. Hugo este nu numai un mare creator de opere dramatice, ci și un teoretician de pe poziții romantice. Dacă în poezie unește liricul cu epicul, lirismul personal cu cel impersonal, în teatru va uni sublimul cu grotescul, tragedia cu comedia. În tabloul total al vieții, separarea genurilor trebuie să dispară, căci „natura nu cunoaște unitatea artificială a operei de artă". Teoreticianul

dramei romantice, V. Hugo, critică „unităţile" din teatrul clasic, în numele verosimilului şi al culorii locale, şi cere ca autorul să aducă în operă vaste probleme umane, istorice, sociale, morale, în care ideea să-i fie personificată de numeroase personaje. Adevărul se realizează pe plan istoric şi pe plan uman, în personajele dramei, a cărei materie trebuie să fie caracterele. Din realitate, autorul va alege caracteristicul, nu frumosul, şi va da operei sale culoare corespunzătoare, pentru a-l convinge pe spectator. Versul este forma la care se opreşte Victor Hugo, căci proza artistică i se pare absurdă în teatru. Dar versul dramatic trebuie să fie „liber, franc, loial, îndrăznind să spună totul [...], să exprime necăutat totul, pozitiv şi poetic, în acelaşi timp artistic şi inspirat, profund şi neaşteptat, amplu şi adevărat". Principii privitoare la drama romantică apar şi în piesa *Hernani*, care aduce în scenă tipul eroului romantic dominat de pasiune exaltată şi urmărit de fatalitate.

Ruy Blas este expresia maturităţii dramaturgului. Acţiunea se petrece în Spania la sfârşitul secolului al XVII-lea, în timpul domniei lui Carol al II-lea, care lasă treburile publice în grija tinerei sale soţii. Ea exilează pe Don Salluste, primul-ministru, care hotărăşte să se răzbune. Acesta îl prezintă nobililor pe valetul său, Ruy Blas, drept văr, cerându-i să se facă iubit de regină. Intrigă romantică, erou din stratul de jos, ca în *Hernani*, Ruy Blas obţine dragostea şi favorurile reginei şi ajunge prim-ministru.

Don Salluste apare şi-i cere reginei să abdice şi să plece cu Ruy Blas. Acesta mărturiseşte că este un simplu valet; ucide pe Don Salluste şi apoi se omoară. Regina îl îmbrăţişează pe Ruy Blas în momentul morţii acestuia, mărturisindu-şi iubirea. El sfârşeşte fericit în faţa acestei supreme dovezi de dragoste. Dinamismul acţiunii, loviturile de teatru impresionante, verva spirituală, amestecul de grotesc şi de poezie, deznodământul neaşteptat sunt elemente care subliniază romantismul dramei. Hugo exprimă în *Ruy Blas* simpatia sa pentru poporul asuprit, prezentat în contrast cu nobilimea coruptă. Societatea nedreaptă este condamnată în numele unui umanitarism larg, generos.

Romanul. Grandioasă construcţie arhitectonică, romanul lui V. Hugo lărgeşte bolta acestui monument durabil, care este opera sa. Într-un articol privitor la Walter Scott, V. Hugo notează : „După romanul pitoresc, dar prozaic al lui Walter Scott, rămâne un alt roman, în acelaşi timp dramă şi epopee, pitoresc, dar poetic, real, dar ideal, care-l înlănţuie pe Walter Scott de Homer". Aceste idei anticipează romanul pe care-l va crea, începând cu *Notre Dame de Paris*. Autorul realizează aici fresca Parisului lui Ludovic al XI-lea, în care personajul principal este, de fapt, un monument al artei medievale, catedrala metropolitană a Parisului, simbolul unei lumi îngropate sub ruinele Bastiliei. În jurul marii catedrale gotice, se mişcă mulţimea din care se desprind în prim-plan personajele : Esmeralda, o ţigancă frumoasă — care va sfârşi condamnată la moarte pentru vrăjitorie —, şi Quasimodo, clopotarul de la Notre Dame, în care, sub aspectul grotesc dat de diformitatea sa fizică, se ascunde o sublimă delicateţe a sentimentelor. Sensul dramatic al vieţii Esmeraldei, contrastul dintre frumuseţea ei şi urâţenia lui Quasimodo, intensitatea sentimentelor care izbucnesc, în ciuda aparenţei, în fiinţa acestuia, evocarea din adâncurile istoriei a odioaselor abuzuri ale clerului constituie fondul romantic al romanului.

Mizerabilii, prin proporții și arhitectură, este considerat o epopee în proză. Amestecul tuturor genurilor literare, al elementelor de istorie, filozofie, politică, artă, morală imprimă operei aspectul unui vast tablou al societății franceze din prima jumătate a secolului al XIX-lea. *Mizerabilii* este, așa cum spunea Hugo, „nu un roman, ci un munte". Sunt semnificative cuvintele rostite de autor la terminarea operei : „Dante a creat un infern din poezie, eu am încercat să creez unul din realitate". Printr-o amplă reconstituire a epocii, dintr-un unghi de vedere umanitarist, Hugo se adâncește până în cele mai obscure straturi sociale și, revoltat, denunță „mizeria și condiția limitată a existenței". Firul epic poartă cititorul pe mai multe planuri, care, alternate, dau imaginea unui univers social și psihologic, a unei epopei.

In centrul acțiunii se află Jean Valjean, un ocnaș condamnat fiindcă a furat o pâine și care, după 10 ani de temniță, este prigonit, în continuare, de polițistul Javert, fiind obligat să se ascundă sub identități false. Existența lui este pusă sub semnul binelui pentru cei din jur, prilej pentru Hugo să definească medii diferite, situații și personaje din toate straturile sociale.

Opera se structurează romantic prin explorarea mediilor din stratul de jos al societății, prezentarea degradării morale, furturi, mizerie socială și prin neprevăzutul din evoluția personajelor, a lui Jean Valjean îndeosebi, care izbutește să se salveze în cele mai grele împrejurări. Conturarea personajelor din umbre și lumini, bine-rău, ascensiunea spre absolutul moral, planul aventurii, pitorescul și culoarea locală a unor scene istorico-sociale constituie alte note romantice în *Mizerabilii*. Participarea directă a romancierului la cele relatate, comentariile lui, luarea de atitudine în fața întâmplărilor și a gesturilor eroilor aparțin formulei romanului de structură romantică. În toată amploarea lui, romanul este realizat pe mai multe dimensiuni, impunându-se cea socială, psihologică și morală. Jean Valjean evoluează în medii de viață felurite, împletind destinul altor personaje cu propriul lui destin. Cu măiestrie și forță de cuprindere, V. Hugo alternează planurile în care-și urmărește eroii, atent la moravuri, comportamente, reacții psihologice, transpunându-se în saloane, pe străzi și baricade, pe câmpul de bătălie, lărgind imaginea generală. Evocarea dramatică a trecutului, cu toată culoarea lui, în scopul explicării unor stări de lucruri prezente, meditația pe marginea unor situații și gesturi dezvăluie forța creatoare a lui Hugo. Rămân memorabile, construite ca niște tablouri unice, scenele luptei de la Waterloo și insurecția pariziană din 1832. Evenimentele istorice suprinse în *Mizerabilii*, precum și fresca socială apropie romanul de epopee. Personajul cel mai realizat al operei este, desigur, Jean Valjean, simbol al ființei care se desprinde din lumea răului, integrându-se în armonie. Sunt semnificative, pentru evoluția personajului spre echilibru și ordine spirituală, cuvintele pe care Hugo le rostește în ceasul morții lui Jean Valjean : „Era o noapte fără stele și foarte întunecată. Fără îndoială, un înger uriaș sta undeva nevăzut, în picioare, cu aripile desfăcute, în așteptarea sufletului". Este un moment de apoteoză, care subliniază, ca și în *Faust* de Goethe, salvarea ființei umane prin iubire.

Romanul câștigă în amploare prin scenele de masă, în care arta lui Hugo este inegalabilă. Rapiditatea cu care se succedă secvențele, dinamismul dialogului, situarea unor portrete în prim-planuri, mișcarea mul-

Eugène Delacroix, *Libertatea pe baricade*

ţimii, zgomotul străzii, ritmul interior al psihologiei revoluţionarilor creează tablouri vii, intens colorate.

Arta naraţiunii şi alternării planurilor, a punerii în scenă şi a suspansului, definirea personajelor în acţiune, din fapte majore şi amănunte semnificative, profunzimea unor meditaţii, sensul unor digresiuni fac din roman o capodoperă, iar din Hugo un artist genial.

„Atâta vreme cât va exista, din pricina legilor şi a moravurilor, un blestem social, care creează în chip artificial, în plină civilizaţie, adevărate iaduri, agravând cu o fatalitate omenească destinul [...], atâta vreme cât cele trei probleme ale secolului : înjosirea omului prin exploatare, decăderea femeii prin foame, atrofierea copilului prin puterea întunericului nu vor fi rezolvate ; atâta vreme cât în anumite pături constrângerile sociale vor fi cu putinţă ; cu alte cuvinte, şi într-un sens mai larg, atâta vreme cât pe pământ vor dăinui ignoranţa şi mizeria, cărţi de tot felul celei de faţă nu vor fi zadarnice".

1 ianuarie 1872 (V. Hugo)

Meditaţii poetice

Alphonse de Lamartine (1790—1869) reprezintă, alături de Alfred de Vigny şi Alfred de Musset, generaţia poeţilor romantici francezi care reînnoiesc poezia pe plan european. Poetic liric, îşi caută inspiraţia în dragoste, natură, în problemele filozofice mari : viaţă, moarte, sensul existenţei, trecerea nemeditabilă a timpului. „Eu sunt primul, scrie poetul în prefaţa *Meditaţiilor poetice*, care am făcut ca poezia să coboare din Parnas[1] şi care am dat celei pe care o numeau Muză, în locul lirei cu şapte corzi convenţionale, însăşi fibrele inimii omeneşti, atinse şi tulbu-

[1] Munte în Grecia, la nord-est de Delfi, consacrat lui Apolo şi Muzelor.

rate de frământările sufletului și ale naturii". Având ca dominantă lirismul, melancolia, cugetarea profundă, poezia lui Lamartine exprimă concepția că „poetul trebuie să fie clasic în expresie și romantic în gândire". Autorul *Meditațiilor poetice* este „creatorul unei epopei a sufletului uman". Fuziunea dintre natură și om, dincolo de tendința permanentă spre meditație, constituie dominanta poeziei lamartine-iene. Caracteristice pentru poezia lui Lamartine sunt poemele *Lacul, Izolarea, Toamna, Amintire, Nemurirea*, în care domină sentimentul comuniunii om-natură, receptivă la adâncile melancolii pe care poetul le trăiește. Se conturează un univers romantic cu amurguri pline de nostalgii, cu înserări, stele, lacuri, văi, stânci, clopote rustice, vânturi pustiitoare. Natura este un loc de refugiu și de uitare pentru poetul obosit de așteptări și încercări. Solitar în reveriile lui, poetul iubește soarele palid, lumina slabă, întunecimea, freamătul și taina pădurii. Majoritatea poeziilor din *Meditații* respiră această atmosferă și sunt mai mult un cântec al sufletului, care comunică o melodie interioară. Natura nu este în poezia sa pastel pur, ansamblu de linii și culori, ci atmosferă ambiantă, stare sufletească.

Temă

Citiți poezia **Lacul** *și rețineți trăsăturile caracteristice liricii lui Lamartine.*

Împinși spre noi limanuri din pragul tinereții,
În noaptea nesfârșită duși fără a reveni,
Cândva ancora nu vom putea pe-oceanul vieții
S-o mai zvârlim o zi ?
O, lac sfânt ! Abia anul în scurgerea-i încetă
Trecu, și lângă unda cea liniștită-a ta
M-așez ca și-altădată pe-aceeași piatră, iată,
Pe care și ea sta !

Aspirația spre aceste orizonturi, specific romantică, este comunicată prin interogația poetică — largă.
Poezia se încarcă meditativ, tonul re-

Lacul Bourget, care l-a inspirat pe Lamartine

Tu vâjâiai şi-atuncea voind a te ascunde
Sub stâncile-astea roase, iar eu stam fără grai
Când pe-ale ei picioare tu spuma de pe unde
Tăcut o aruncai.

Ţii minte, într-o seară ? Vâsleam noi în tăcere :
Nu se-auzea departe de netedu-ţi cuprins
Decât zgomot de vâsle ce-ncet simţeam cum piere
Când luciul ţi-a atins.

Şi-un glas cum nu fu-n lume vreodată, în clipita
Aceea răsunat-a, iar ţărmul a rămas
Înmărmurit de farmec şi vrajă când rostit-a
În şoaptă scumpu-i glas.

— „O, timpule, te-opreşte ! Şi voi, grăbite ore,
Lăsaţi al vostru zbor ;
Cruţaţi pe-aceia care voiesc să se adore
Tot timpul vieţii lor !

Pe mulţi nu poate-n viaţă nimica să-i atragă :
Cu dânşii vă grăbiţi ;
Luaţi-le lor viaţa ce nu le este dragă ;
Uitaţi pe fericiţi".

Dar vai ! Eu cer zadarnic mai multe clipe-n şoapte
Să stăm pe unde-aci ;
Căci aurora, iată, ajută ca pe noapte
S-o-nfrângă dalba zi.

O, să iubim ! Ne-o spune şi-a orelor chemare
Şi tot ce e sub cer ;
Căci omul liman n-are, iar timpul margini n-are,
El trece — cei vii pier !

O, timp pizmaş ! Cum oare mânia ta nu-ntreabă
Nicicând soarta de care nădjdile mi-anin,
Şi-n zilele de vrajă tu fugi cu-aceeaşi grabă
Ca-n zilele de chin ?

Cum ! Amândoi alături deloc nu vom mai merge ?
Cum ! Tu, fiinţă scumpă, într-alte lumi să pleci ?
Şi clipele ce timpul le face şi le şterge
Pierdute-s pentru veci ?

Trecut, eternitate, neant, totul ne minte !
Grăiţi : unde e vremea ce altădată fu ?
Răspundeţi : doar o clipă din clipele prea sfinte
Ne veţi mai da sau nu ?

O lac, stânci multe, peşteri, păduri de farmec pline,
O, voi pe cari vă cruţă al anilor convoi.

flexiv fiind marcat de interogaţie.
Reţineţi metafora *„oceanul vieţii"* şi meditaţi pe marginea celor ce le sugerează.

Natura este părtaşa clipelor de iubire apuse ;
iubirea *farmec*, iubirea *vrajă* sunt specific romantice.

Temă

Unde aţi mai întâlnit motivul trecerii iremediabile a timpului în literatura universală şi română ?

Temă

Unde aţi mai întâlnit îndemnul la trăirea clipei ?

Antiteza trecut-prezent, şirul de interogaţii comunică gravitatea întrebărilor pe care şi le pune poetul.

Măcar doar amintirea acestei nopți senine
Să o păstrați cu voi !

Să-ți fie și-n odihnă precum și pe furtună,
O, lac frumos și pașnic, tot chinul ce-l îndur
Și-n brazii-nalți, și-n aste stânci mari care se-adună
Pe țărm din jur în jur.

Să-ți fie în zefirul ce freamătă și-adie,
În zgomotul din undă, în undă repetat,
În steaua cea mai albă ce-ți dă lumină ție,
Din cerul înstelat.

Și vântul care geme, și trestia subțire,
Miresmele ușoare din aeru-ți sfințit
Și tot ceea ce poate să vadă, să respire
Să zică : S-au iubit !"

Temă

Realizați un comentariu pe marginea versurilor : „O lac, stânci mute, peșteri, păduri de farmec pline, / O, voi pe cari vă cruță al anilor convoi, / Măcar doar amintirea acestei nopți senine / Să o păstrați cu voi !"

Alfred de Musset (1810—1857). Romantic prin structură, Alfred de Musset aduce, în poezie, un timbru distinct de intensă sinceritate. Lirica sa, expresie a unor adânci tensiuni interioare, este cea mai personală dintre creațiile poeților romantici contemporani lui ; are un registru larg, de la lirismul elegiac la cel dramatic, de la confesiune la ironia fină și intensitatea pasiunilor. Din creația sa dramatică, rezistă drama istorică *Lorenzaccio*, în care zugrăvește Florența din timpul Renașterii, frământată de luptele interne dintre burghezia republicană și unii aristocrați nemulțumiți de decăderea cetății. În piesă apare și reacțiunea nobiliară, reprezentată de duce și acoliții săi. Ca dramaturg, Alfred de Musset se impune prin acțiunea strânsă, ritmul susținut, realizarea personajelor, forța de a caracteriza epoca. *Nopțile* sunt cele mai cunoscute poeme ale lui Musset, elegii care ni-l prezintă ca pe un cântăreț al iubirii, al unei drame intime, ce-l tulbură adânc.

Noaptea de mai deschide acest ciclu de poezii cu îndemnul pe care Muza îl adresează poetului de a-și înăbuși tristețea și a cânta o dată cu întreaga fire care reînvie. Laitmotivul „Ia-ți lira ta, poete !" este asociat cu farmecul naturii, a cărei forță binefăcătoare alină și mângâie, aduce liniște în suflet :

„*MUZA*

Ia-ți lira ta, poete, și dă-mi o sărutare,
Pe câmpuri, în răzoare, măceșii-au înflorit.
Renaște primăvara în blânda înserare,

Și mâine-n zori, lăstunii, cu vântul încropit,
Vor coborî pe fruntea pădurii ce-a-nverzit.
Ia-ți lira ta, poete, și dă-mi o sărutare.

POETUL

Ce-adâncă-i valea-ntunecată !
Și parcă-o umbră-nfășurată
Peste pădure s-a întins ;
Pe desprinderea de pe ogoare,
Deasupra câmpului în floare,
Ca o nălucă trecătoare,
Și-n mare repede s-a stins.

MUZA

Ia-ți lira ta, poete ! E ceasul când zefirul
În vălurile nopții se-alintă legănat.
Sfios ca o fecioară se-nchide trandafirul,
În vreme ce albina, din zbor, l-a sărutat.
Ascultă ! Totul tace. Iubita-ți chemi cu gândul.
Nu simți, în astă-seară, cum te-nfășoară blândul
Amurg, care coboară sub teii înfloriți ?
Re-nvie pretutindeni reînnoita fire,
Plutesc miresme-n aer și șoapte de iubire,
Ca-n cuibul cald și vesel a doi îndrăgostiți."

Teme

Prin ce mijloace artistice exprimă poetul comunicarea om-natură ?
Din ce elemente prinde contur cadrul romantic ?

Noaptea de august este un imn închinat iubirii, încrederii în forța ei revitalizatoare. Paralelismul dintre viața omului și a naturii străbate poemul și constituie procesul fundamental care sugerează dragostea nestinsă de viață :

„*POETUL*

În drum prin lunca adumbrită
Cum rătăceam pe înserat,
Văzui o floare ofilită,
Un biet măceș întârziat.
Dar lângă floarea care moare
Un mugur nou, cu sevă vie,
Făgăduia o altă floare,
Mai caldă, mai fermecătoare :
Și omul tot așa învie."

Sentimentul crește în intensitate și finalul poeziei aduce, în accente înălțătoare, laudă iubirii.

Alfred de Vigny

Alfred de Vigny (1797—1863) a fost unul din promotorii principali ai romantismului francez, poet grav, sobru, reflexiv, concentrat, poet care abordează teme majore : destinul geniului, sensul existenței, viața, moartea. El este, așa cum remarca Brunetière, „singurul romantic care a avut idei generale și mai ales o concepție de viață bine gândită, personală, filozofică". Poezia lui Vigny este impersonală ; el aduce în versurile sale stoicismul și trăirea demnă a tuturor sentimentelor, încercărilor la care viața supune omul. Conținutul meditativ filozofic, pasiunea cugetării pe marginea problemelor abordate, densitatea comunicării sunt caracteristici ale poemelor lui. Aceste aspecte sunt expresia structurii sale psihice : „Numai cugetarea, cugetarea pură, exercițiul interior al ideilor și jocul dintre ele, este pentru mine o adevărată fericire", notează într-o pagină din *Jurnalul* său. Din opera sa se impun, prin profunzimea ideilor și prin realizarea artistică, piesa *Chatterton* și cele două culegeri de poezii : *Poeme antice și moderne* și *Destinele*.

Poetul preferă calea epică lirismului direct, înăbușind orice efuziuni, învăluind sentimentele în simboluri. Poemul *Moise* reia tema romantică a singurătății omului de geniu, a destinului său dramatic. Eroul capătă dimensiuni titanice și nu găsește împăcarea cu sine nici în natură, nici în iubire sau credință.

Versurile următoare dezvăluie dramatismul acestei neobosite căutări a sensului existenței și însingurarea geniului :

„De ce vrei tu să-mi spulberi speranțe și credință
Și nu mă lași, Stăpâne, un om în neștiință
Și unde-mi este locul mormântului te-ntreb,
De nu-l găsesc din Nébo la muntele Horeb ?
Printre-nțelepți făcut-ai să fiu un înțelept !
Cu degetul poporul pribeag le-am dus eu drept.
Făcui să plouă focul pe capete de regi ;
S-adore viitoru-n genunchi aceste legi ;
. . . . . .
Prea mare sunt, piciorul meu trece peste națiI,
Iar mâna mea dezleagă și leagă generații,
Stăpâne,-s vai ! puternic și singur precum sunt,
S-adorm mă lasă-n somnul eternului pământ !"

Temă

Comparați versul „Stăpâne,-s vai ! puternic și singur precum sunt" cu cele din creația eminesciană : „Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece."

Poemul *Sticla aruncată-n mare* exprimă încrederea în progresul omenirii și face din lupta cu viața un crez, un ideal, poetul preamărind forța morală, „măreția suferințelor umane".

Michelangelo, *Moise*

T e m ă

Meditați pe marginea mesajului care se desprinde din următoarele versuri :

„Făcut e sacrificiul ; dar lumea se cuvine
Prin muncă să-și înalțe piosul monument.
. . . . . .
Eternă amintire ! Un imn descoperirii
În om și în natură, egali în profunzimi,
În Bine și-n Dreptate, izvor ascuns al firii,
În nesecata artă, splendoare de-nălțimi !"

Moartea lupului este expresia artistică cea mai înaltă a cugetării stoice care străbate deseori poezia lui Vigny. Moartea demnă a unui lup, în luptă aprigă cu vânătorii, este prilej de meditație gravă pentru poet asupra modului de a trăi, de a învinge, de a descifra sensul existenței. Există în acest poem scene și tablouri care prin realizarea artistică și densitatea ideilor îl situează printre capodoperele lui Vigny. Un tablou romantic realizat în culori incendiare, vestind parcă moartea lupului, deschide poezia. Atmosfera sumbră e anunțată de : „luna-n flăcări", „nori grei", „codri negri", „spinii-nalți și goi" și de tăcerea care apasă peste întreg cadrul :

„Sus, peste luna-n flăcări, nori grei își grăbeau drumul
Așa cum din incendii aleargă-n slavă fumul,
Și codrii erau negri, și-adânci în depărtări.
Mergeau tăcuți prin iarba jilavelor cărări,
Prin bălăria deasă și spinii-nalți și goi..."

Dramatica încleștare a lupului lovit de hăitași anunță „lecția de viață" asupra căreia poetul va medita cu gravitate :

„Vai ! mă gândeam, cu toate că omul e un nume,
Mi-e uneori rușine ce slabi suntem în lume !
Cum să ieșim din viață și chinurile sale,
Voi singure știți taina, sublime animale !
Când vezi ce-a fost în viață și cât în urmă-apune,
Tăcerea doar e mare ; tot restu-i slăbiciune."

...„Vigny este mai întâi de toate un gânditor, un poet al meditației filozofice. Principiul poetic al celorlalți poeți romanici era expansivitatea afectivității, revărsarea spontană a torentului sentimentului intim, practicarea consecventă a metodei confesiunii directe. Vigny este însă un pasionat al cugetării, are voluptatea desfășurării ideilor, a demonstrației lor — și direct discursiv, și prin intermediul unor simboluri elocvente".

(O. Drimba)

BIBLIOGRAFIE

Victor Hugo, *Versuri*, București, Editura Tineretului, 1958; *Mizerabilii*, vol. I—V, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1969;

Alfred de Musset, *Opere alese*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969;

Alfred de Vigny, *Versuri alese*, București, Editura Tineretului, 1968.

ROMANTISMUL ÎN ALTE ȚĂRI

ROMANTISMUL ÎN ITALIA

Romantismul se dezvoltă în Italia o dată cu mișcările de eliberare națională și are un caracter progresist revoluționar. **Alessandro Monzoni**, poet, dramaturg și romancier, este doctrinarul acestei mișcări, promovând un romantism lipsit de exagerări, dominat de tradițiile literare și de caracterul național.

Giacomo Leopardi (1798—1837), scriitor de formație clasică, studiază cu pasiune poeții și prozatorii greci și latini, lăsând traduceri valoroase din operele lor. Prin accentele depresive care străbat opera sa, Leopardi depășește deceptionismul romantic determinat de „alienarea" pe care începe să o trăiască omul în condițiile vieții moderne. El anunță poziția unor scriitori contemporani, care nu găsesc salvare, pentru om, din naufragiul vieții, din realitatea unei nefericiri sociale. *Mici opere morale* este creația care ni-l prezintă pe Leopardi în singurătatea gândirii lui, în concepția sa filozofică prin care, dincolo de orice tendințe teologice, impune domnia adevărului, a realului. Meditând pe tema „condiției umane", autorul exprimă opinii severe asupra civilizației moderne. Într-o gamă lirică foarte variată, *Cânturile* cuprind lumea interioară a poetului: virtute, iubire, libertate. *Pasărea solitară, Nesfârșitul, Către lună, Visul, Amintiri* sunt poeme care definesc prin tematică și vibrație lirică, prin atmosferă, pe Leopardi poetul romantic, cântărețul iubirii, al dorurilor și frământărilor sufletești.

Către Italia și *La monumentul lui Dante* sunt un elogiu adus patriei și libertății.

ROMANTISMUL ÎN RUSIA

Aleksandr Sergheevici Pușkin (1799—1837) își desfășoară bogata sa activitate literară pe fundalul luptei pentru libertate, al voinței revoluționare manifestate în mișcarea decembriștilor. Conștiința națională impul-

sionează apariția unor creații artistice însuflețite de idealurile și năzuințele poporului, de aspirațiile lui spre libertate. Pușkin este deschizător de drumuri în literatura rusă, reînnoind-o în toate genurile, ca poet, prozator, dramaturg. Opera lui este expresia unei concepții artistice înaintate, a unui artist-cetățean, care cântă durerile și bucuriile poporului său, idealurile unei generații de luptători revoluționari. Receptiv față de tendințele din literatura europeană, valorifică în opera sa tradițiile naționale, folclorul și istoria patriei. Admirator înflăcărat al lui Byron, Pușkin realizează opere romantice de mare originalitate. El este creatorul liricii moderne ruse, al poeziei de meditație filozofică, inițiatorul romanului istoric *(Fata căpitanului)*, al nuvelei sociale *(Dama de pică)*. Pune bazele dramei istorice prin *Boris Godunov*, realizează, prin romanul în versuri *Evgheni Oneghin*, o frescă a societății ruse din vremea sa. Ca poet, abordează specii variate : epistole, romanțe, balade, elegii, satire, poeme, dedicate iubirii, prieteniei, naturii și elanului revoluționar al vremii. Imaginea poetului romantic, cântăreț al libertății, marchează o parte importantă a liricii sale. Natura este tratată simbolic sau interpretată romantic, ca o proiecție a stărilor sufletești ale poetului. Alături de tablouri din Sudul exotic, pitoresc, expresie a măreției, apare peisajul autohton, de o frumusețe calmă, armonioasă. Pușkin nu este un pictural în lirica peisagistă ; el conturează tabloul din câteva nuanțe diafane, domoale.

Aleksandr Pușkin

Poemele *Ruslan și Ludmila* și *Fântâna din Baccisarai* constituie momente decisive în evoluția lui Pușkin spre romantismul autentic. În *Ruslan și Ludmila*, Pușkin a prezentat faptele istorice drept cadru în care a plasat un subiect de basm. Fantasticul nu lipsește în peripețiile lui Ruslan, care se avântă, împreună cu cei trei rivali, în căutarea Ludmilei. Răpiri, lupte, puteri miraculoase, aventuri dau poemului o notă originală, prin amestecul de basm cu tonul captivant al romanului cavaleresc. Poemul *Prizonierul din Caucaz* aduce în centrul său eroul nonconformist și apare ca un jurnal al poetului surghiunit. Tonul grav, fluxul liric continuu, tablourile pitorești ale obiceiurilor cercheze, eroul care se retrage în viața patriarhală, dragostea lui pentru o cercheză, umbrită la amintirea altei iubiri, sunt note profund romantice ale operei.

Poemele *Poltava* și *Călărețul de aramă* se situează în planul istoric și eroic și sunt un elogiu adus lui Petru I, virtuților și eroismului său. Personalitate multilaterală, de tip renascentist, Petru I capătă în poemele lui Pușkin dimensiuni epopeice și semnificație națională.

Variația planurilor real-fantastic, prezent-trecut, istoric-simbolic, tehnică de compoziție a unui montaj modern, realizează armonic o imagine

impresionantă, măreață, asemănătoare monumentului „Călărețul de aramă", care a dat numele poemului.

Interesul lui Pușkin pentru dramaturgie își află sinteza artistică în drama istorică *Boris Godunov*; scriitorul se oprește asupra unui episod de mare tragism din istoria Rusiei, de la sfârșitul secolului al XVI-lea, când, după dinastia lui Ivan cel Groaznic, se urcă pe tron Boris Godunov. Pentru a ajunge pe tron, acesta ucide pe țareviciul minor Dmitri, moștenitorul legitim. Boris suferă din cauza crimei săvârșite, actele de răzbunare prelungindu-se și asupra neamului vitreg al eroului. Drama conștiinței este în cazul lui Boris setea de mărire, ca în *Macbeth* sau *Richard III* de Shakespeare. S-a remarcat, în evoluția personajului, echilibrul evident dintre vina tragică și prăbușirea, sancțiunea lui. Există în piesă și câteva scene de masă, în care apare poporul, dar cu un rol pasiv, mai ales în final, cu replica : „poporul tace", prin care dezaprobă uciderea copiilor lui Boris, cu care-și va începe domnia Grișka Otrepiev. Suflul istoric, imaginea veridică a epocii, forța caracterelor, dialogul viu, limba variată fac din drama *Boris Godunov* o operă care dăinuie și astăzi.

Mihail Lermontov (1814—1841). Evoluția artistică a lui Lermontov, al doilea mare romantic rus, este legată de realitatea Rusiei din perioada care a urmat reprimării răscoalei decembriștilor. Ca și Byron, pe care-l admiră și care-l influențează în opera sa, ca și Pușkin, Lermontov realizează o operă amplă, cu o gamă de sentimente variate, de la lirismul reținut, melancolic, meditativ, la cel protestatar, până la creațiile epice ample, în care vibrează adânc sentimentul patriotic. Poet, prozator și dramaturg, Lermontov este un liric sensibil, care în *Poetul* reclamă o artă pusă în slujba poporului :

„Odinioară ritmul vânjos al vorbei tale
Putea la luptă pe ostași să-i mâie ;
Poporu-avea nevoie de el, ca de pocale
La mese și la rugă — de tămâie.

Și versul tău în lume, duh sfânt peste toți vecii,
Își răspândea înalta lui solie,
Cum clopotul pe vremuri suna în turnul Vecii[1]
Și la restriște, și la bucurie."

Moartea poetului, prin forța sentimentului de revoltă, condamnă pe cei vinovați de sfârșitul tragic al lui Pușkin :

„Sclav al onoarei, suflet drept,
Jignit de clevetiri mărunte,
Poetul cu un glonte-n piept
Muri plecându-și mândra frunte !...
Ocara lumii și minciuna
L-au supărat, nu l-au supus,
Și, singur, ca întotdeauna
S-a răzvrătit... și-a fost răpus !"

---

[1] În vechea Rusie, adunarea târgoveților, la care aceștia erau chemați prin tragerea clopotelor.

Romantic, Lermontov se remarcă în versurile sale și prin forța cugetării. Ca și Eminescu în opera sa, poetul rus caută răspunsuri la probleme majore ale timpului și la întrebări privitoare la sensul vieții, la moarte, la destinul omului de geniu.

Retras dintr-o lume cu preocupări convenționale, Lermontov va aborda deseori tema romantică a singurătății, a izolării sau a zădărniciei, a morții. Poetul, obosit de viață, vede în moarte extincția în natura pe care deseori a asociat-o propriilor sale stări sufletești.

Temă

Citiți versurile următoare și comparați tonul elegiac cu cel din* Mai am un singur dor *de M. Eminescu :

„Păreri de rău ? De ce ? În van sunt toate !
Și de la viață ce-aș mai aștepta ?
Vreau numai liniște și libertate !
Ș-adorm adânc, ș-adorm, să pot uita !

Dar nu vreau somnul de mormânt să-mi fie...
Să dorm pe veci, și totuși pieptul meu
Să fie încă plin de vlagă vie
Și să se-nalțe răsuflând mereu ;

Și zi și noapte-auzul să-mi dezmierde
Un cântec de iubire lin și clar,
Și să foșnească-ntr-una, veșnic verde,
Deasupra frunții mele un stejar."

(Îmi port pustiu prin noapte pasul meu)

In unele poeme cu conținut social se manifestă interesul romantic pentru folclor și legendă.

Romantic prin temă, concepție estetică și realizare artistică, poemul *Demonul* abordează drama geniului, destinat să rămână singur, damnat :

„Lipsit de țel și de iubire
Și părăsit de năzuinți !"

Geniul, personificat în demon, biblicul înger căzut, semeț, răzvrătit, încearcă zadarnic să învingă solitudinea prin iubirea pentru prințesa georgiană Tamara :

„El intră, dornic să iubească,
Spre bine-i sufletul deschis,
Gândind : de-acum o să trăiască
O viață nouă, să renască."

Iubirea purificatoare îi poate reda condiția primordială, îl poate salva de blestem :

„Doar un cuvânt atâta-ți cer !
Cu el poți să mă-ntorni, copilă,
Din nou la bine și la cer.
Cu vălu-i sfânt, a ta iubire
Să mă-nveșmânte, iar să fiu,
Acolo, înger nou și viu,
Pătruns de-o nouă strălucire.
O, numai să m-asculți cerșesc,
Sunt robul tău și te iubesc !"

Puterea de sacrificiu a demonului, hotărârea de a renunța la nemurire în numele iubirii sugerează asocieri cu poemul *Luceafărul* de M. Eminescu.

ROMANTISMUL ÎN UNGARIA

Petőfi Sándor (1823—1849) este scriitorul național al poporului maghiar, poet al melancoliilor și al contemplației, dar și al revoltei sociale, al evocării baladești și al elanurilor patriotice. El este poetul luptător pentru libertate, adevărat agitator al poporului său. Exprimându-și crezul estetic, Petőfi spune : „Sunt omul care pentru adevăr pot să jertfesc chiar și frumosul... ceea ce este adevărat este și natural. Dar ceea ce este natural este și bun și, prin urmare, și frumos. Aceasta este estetica mea."

Petőfi Sándor

Versul său cheamă la redeșteptare națională, descoperă sufletul popular surprins în folclor și puternicul sentiment al istoriei. Prin patosul participării la evenimentele politice ale vremii, prin culoarea locală, rostul mesianic pe care-l acordă poeziei și prin forța emotivă a discursului poetic, opera lui Petőfi este profund romantică.

Numeroase poeme, precum *Către poeții veacului XIX*, *Blánzi poeți, la ce tot mai cântați ?*, exprimă convingerea sa despre rolul militant al artistului :

„'Nainte, dar, cel ce poet e,
Cu cei ce-s mulți sfruntând văpăi !
Blestemul cadă pe acela
Ce lasă steagul alor săi,
Blestem pe cel ce, laș sau trândav,

În vreme ce ai săi se zbat.
Rămâne-n urmă și se-ntinde,
Stând sub un arbore-mpăcat."

(Către poeții veacului XIX)

Ca și opera pașoptiștilor români, poezia lui Petöfi este un dialog cu epoca și are ca laitmotiv libertatea și patria. Versul lui denunță, cheamă, instigă la luptă. Locul nemeșilor este în streang *(Nobilul)*, impostorii, patriotarzii sunt cu violență demascați *(Palavragii)*.

ROMANTISMUL ÎN POLONIA

Adam Mickiewicz (1798—1855) exprimă în versurile lui, cu un puternic conținut militant, năzuințele poporului polonez, lupta și aspirațiile acestuia spre libertate. În volumul *Balade și romanțe*, considerat manifestul romantismului polonez, valorifică motive și elemente din creația populară, în prezentarea unor personaje care trăiesc conflicte morale intense, în descrierile de natură și numeroasele note fantastice. Poezia *Grazyna* prezintă un moment din lupta lituanienilor împotriva cavalerilor teutoni. În poemul dramatic *Strămunii* străbat ritualuri, ceremonii, note populare, pe fundalul cărora se țese o poveste de iubire cu meditații privitoare la sensul existenței, la atitudinea omului în fața greutăților vieții.

Konrad Wallenrod cântă jertfa luptătorilor polonezi pentru independența patriei. Acțiunea se încarcă de dramatism prin hotărârea eroului de a alege trădarea ca armă de răpunere a dușmanului.

Pan Tadeusz este creația cea mai valoroasă a lui Mickiewicz, scrisă în anii emigrării la Paris, expresie artistică a dorului nemărginit față de patrie. Având structură epopeică, poemul se deschide cu o invocație a pământului natal, care conturează atmosfera de vibrant patriotism ce o străbate.

Pe fondul luptei de eliberare națională, poetul realizează o frescă socială, cu pitorescul tradițiilor eroice, cu scene de masă și notații de natură. Epilogul este caracteristic pentru mesianismul poeziei lui Mickiewicz:

„Va veni o zi când răzbunarea va acoperi
răcnetul leului.
Când amuțit va fi al trâmbițelor glas, când
vor fi sfărâmate rândurile regimentelor,
Când dușmanul va scoate ultimul geamăt
de durere
Și va tăcea apoi; când numai libertatea
va stăpâni în lume.
. . . . . .

Adam Mickiewicz

Atunci, cu frunza de stejar încununați,
Zvârlind din mână spada, ne-om așeza fără de arme!
Cavaleri ai noștri! fie să ajungeți a asculta și cântul!"

ROMANTISMUL ÎN AMERICA

Edgar Allan Poe (1809—1849), poet și nuvelist, este unul din marile nume ale literaturii americane care pătrund în aria universală. Într-o existență zbuciumată, în continuu conflict cu lumea, inadaptabil și iremediabil nonconformist, stăpânit de o nestinsă sete de cunoaștere, Poe realizează o operă literară cu un univers alcătuit din elementele unei bogate și îndrăznețe fantezii.

Cu o structură psihică ciudată, artistul romantic evadează din existența socială strivitoare într-o lume proprie, a visului și a imaginației. Înclinația spre visare, apropierea sa de filozofia idealistă germană, influența folclorului negrilor cu fabulosul lui specific sunt cordonatele care explică originalitatea operei sale. Ca și Tieck și Hoffmann, Poe încearcă desprinderea din realitate, refugiul în starea de visare îngăduindu-i o aparentă împăcare cu viața. Romanul *Aventurile lui Arthur Gordon Pym din Nantucket* și *Povestirile grotești și extraordinare* îl impun pe Poe ca prozator și reînnoiesc proza contemporană prin elementele senzaționale și fantastice cu accente macabre. Povestirea *Manuscris găsit într-o sticlă* se resimte de influența lui Coleridge *(Balada bătrânului marinar)*; eroul este aruncat, în urma unei furtuni, pe o corabie apărută misterios în mijlocul valurilor. Pe acest vas fantomă, „în negura nopții eterne", într-un haos de apă, plutește până va fi înghițit în inima pământului. În povestirile sale, autorul realizează o continuă corelare a planului real cu cel imaginativ, ceea ce explică prezența umorului, a ironiei fine, a grotescului, burlescului, caricaturalului, a parodiei.

Suflarea pierdută aduce o atmosferă stranie de dramatic, cinism, de ușoară groază, prin eroul care își pierde răsuflarea și trece apoi prin peripeții, până își găsește rivalul, care îi luase respirația și care i-o restituie „contra chitanță". Comicul absurd, grotescul marchează aici, de fapt, protestul romantic împotriva strivirii personalității omenești. Latura etică, umanismul, străbat în toate povestirile comice ale lui Poe. Este caracteristică în acest sens schița *Sistemul doctorului Catran și al profesorului Pană*, în care accentele de critică socială la adresa răului care stăpânește în lume și a răsturnării valorilor străbat prin acțiunile nebunilor din ospiciu, care terorizează pe cei normali. Latura umanistă a narațiunilor prozatorului american este prezentă îndeosebi în condamnarea tuturor formelor de apăsare a omului, ca în *Hruba și pendulul* sau în *Hopa-Hop sau opt urangutani înlănțuiți*. *Cărăbușul de aur*, prin prietenia dintre stăpân și Iupiter, slujitorul său negru, dezvăluie o altă față a umanismului operei lui Poe.

Universul romantic al poeziei marelui scriitor american aduce o gamă lirică variată, de la tristețea și spaima morții la amintiri, obsedante și stranii, până la năzuințele și aspirațiile unor eroi de tip byronian. Poezia lui Poe este încărcată de fantastic, mister, atmosferă stranie, de spaimă și obsesii. Muzicalitatea versurilor, forța lor incantatorie sugerează, în *Corbul* și *Annabel Lee* sau în *Ullalume*, regrete, dureroase amintiri, tristeți și singurătate apăsătoare.

Temă

Citiți următoarele versuri și comentați tehnica sugestiei și a armoniei imitative în conturarea atmosferei:

„Clopoței de sanie,
Clopoței de-argint!
Ce lume de-ncântări e-n duiosul lor alint!
Cum clinchesc, clinchesc, clinchesc,
În văzduhul nopții reci,
De când stele ce clipesc
Sus pe cer din ochi clipesc
Cu descântul lor de veci;
Și se prind în mers, mers, mers,
Într-un fel de unic vers,
Într-o tintinabulare muzical doinind din ei.
Clopoței, clopoței, clopoței, clopoței,
Clinchete și zinghete de clopoței.

II

Clopote de nuntă,
Clopote de aur,
O, ce lume fericită-n armoniosul lor tezaur!
Și pe-al nopții dulce vânt
Cum își cântă-al lor descânt!
Și din notele-n risipă,
Dimpreună
Ce cântare se-nfiripă...

IV

Clopote de-ngropăciune, clopote de fier!
Ce solemne gânduri cântă în prohodul lor sever!
Și-ntr-o noapte fără vânt
De ce spaimă te-nspăimânt!
. . . . . .
Clopotarii, clopotarii,
Sus în turle peste arii
Singuri stând,
Cei ce sună, sună, sună
Melancolicul comând
Se simt mândri să ne pună
Peste inimi un mormânt."

(*Clopotele*, traducere de Dan Botta)

Prin reînnoirea tehnicii poetice, E. A. Poe este un precursor al poeziei moderne, îndeosebi al lui Ch. Baudelaire, Mallarmé și Valéry.

ROMANTISMUL ÎN ROMÂNIA

În literatura română, romantismul apare în deceniul al IV-lea al secolului trecut, după pacea de la Adrianopole (1829), o dată cu orientarea noastră spre epoca modernă și deschiderea către cultura europeană. Scri-

itorii români recepționează romantismul universal, creând o literatură cu o viziune comună, care are ca izvor folclorul și istoria poporului, legată de mișcarea de eliberare națională și socială. Apariția „Curierului românesc", ziar scos de Ion Heliade Rădulescu, constituie începutul orientării literaturii române spre romantism. Manifestare originală a spiritualității poporului nostru, romantismul românesc se caracterizează prin participarea scriitorului la lupta pentru împlinirea idealului de libertate și independență al poporului, printr-o aspirație spre un orizont literar mai larg, spre valorile universale.

Gh. Asachi, V. Cârlova, Gr. Alexandrescu, Ion Heliade Rădulescu aparțin primei etape a romantismului. În operele lor fuzionează elemente clasice, neoclasice și preromantice cu cele romantice propriu-zise. Ei cultivă o poezie de meditație filozofică sau cu accente patriotice vibrante, elegia erotică și creații lirice sociale. În creațiile lor circulă, pe lângă motivele preromantice, ca cel al ruinelor sau al mormintelor, și unele teme specific romantice, cum este evocarea trecutului istoric, de obicei în forma antitezei trecut-prezent, în scopul trezirii sentimentelor naționale.

Heliade Rădulescu și Gr. Alexandrescu traduc pe Byron, Lamartine și Hugo. Prin poemul *Zburătorul*, Heliade valorifică folclorul, miturile și realizează o atmosferă fantastică, atrăgând atenția asupra creațiilor populare, care vor constitui un bogat izvor de inspirație pentru scriitorii noștri romantici. În cele cinci cânturi ale poemului *Anatolida* apare în viziune mitologică, pentru prima oară în literatura română, tema titanismului.

Momentul 1840 este decisiv pentru mișcarea romantică românească, iar revista „Dacia literară", editată de Mihail Kogălniceanu, constituie un adevărat manifest al romantismului românesc, care orientează scriitorii spre o literatură cu caracter național-popular, inspirată din istorie, folclor, frumusețile patriei și din realitatea socială. Pe fondul bogat al culturii populare, în care domină lumea miturilor, motivul dorului și al comuniunii cu natura, precum și fantasticul propriu basmelor, romantismul apare ca generator de talente, care vor culmina la Eminescu, expresia superioară a spiritualității românești. Și la noi, importanța studiului istoric determină o bogăție de poezii, nuvele, drame care, realizate în formula romantică, afirmă forțele creatoare autohtone. Scriitorii acestei perioade : Alecu Russo, Nicolae Bălcescu, Dimitrie Bolintineanu, Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, conducătorii generației revoluționare de la 1848, iubesc, trăiesc istoria și o aduc cu pasiune în operele lor, ca o palmă dată de „trecutul glorios prezentului mișelit". Generația aceasta făcea parte dintre „romanticii doritori de a pune în valoare nu puterile fanteziei și sensibilitățile proprii, ci sufletul popoarelor [...]. Astfel, literatura, prinzând rădăcini naționale adânci, sănătoase, dobândea o înaltă misiune socială și etică. Și în acest univers de patriotism ardent se înscrie acțiunea tuturor membrilor generației, dar mai cu seamă a lui Alecsandri, cel mai reprezentativ poet al epocii" (Zoe Dumitrescu-Bușulenga).

Temă

Analizați caracterele romantice ale unei drame istorice studiate de voi.

Folclorul reînnoiește și în această etapă poezia romantică românească cu motive și forme noi. Culegerea de poezie populară a lui V. Alecsandri contribuie la orientarea literaturii spre creația orală, care, descoperită acum în valoarea ei multiplă, generează numeroase opere, toți scriitorii romantici ai acestei generații fiind preocupați de folclor.

Mihai Eminescu

Inspirația socială, frecventă la romanticii acestei generații, legată de idealul luptei naționale și sociale, aduce în operele literare coexistența elementelor romantice cu cele realiste. Îndeosebi însemnările memorialistice ale lui Negruzzi, Alecsandri, Ion Ghica, pe lângă pitoresc și culoare, cuprind note critice la adresa societății vremii.

Din a treia generație romantică, aceea a maturizării romantismului românesc, fac parte: A. I. Odobescu, B. P. Hasdeu, primul amintind în nuvelele sale istorice de Walter Scott. Personalitate enciclopedică, B. P. Hasdeu extinde studiul folclorului, al lingvisticii și realizează drama romantică *Răzvan și Vidra.*

Mihai Eminescu (1850—1889) marchează culmea romantismului românesc și ridică literatura națională în context universal. Versul lui, alături de cel al marilor romantici Heine, Byron, V. Hugo sau Lermontov, marchează cu forța geniului, dezvoltarea romantismului universal. Optimismul revoluționar și meditația sceptică, liniștitoare, din lirica socială, farmecul dureros, voluptatea și durerea din poezia iubirii dobândesc, în poemele sale, formă artistică unică. Motivele pur romantice, ca îngerul și demonul, somnul și visul, spațiile intersiderale, noaptea, codrul, comuniunea cu natura, floarea albastră, cosmogonia, izolarea în trecut și în prezent, viața ca vis, identitatea indivizilor prin destinul morții, geniul, dorul nemărginit, prind conturul perfecțiunii în versul eminescian. Tabloul genezei și al morții lumilor din *Scrisoarea I*, valorile filozofice și umane, estetica perfectă din *Luceafărul* sunt expresia maturității eminesciene, care-l înalță în poezia universală.

Teme:

Amintiți principiile fundamentale ale romantismului.
Care sunt principalele surse de inspirație ale romanticilor?
Numiți câțiva scriitori romantici și titlul câte unei opere a fiecăruia.
Care sunt trăsăturile generale ale personajului romantic?
Comentați o operă literară studiată în cadrul acestui capitol, arătând care sunt elementele ei romantice.

BIBLIOGRAFIE

Giacomo Leopardi, *Versuri*, București, Editura Tineretului, 1965 ;

Aleksandr Pușkin, *Versuri*, București, Editura pentru Literatură, 1964 ;

Mihail Lermontov, *Versuri*, București, Editura pentru Literatură, 1969 ; *Demonul*, București, Editura pentru Literatură, 1966 ;

Edgar Allan Poe, *Scrieri alese*, 2 vol., București, Editura Tineretului, 1959 ;

Adam Mickiewicz, *Versuri*, București, Editura Tineretului, 1959 ;

Petőfi Sándor, *Poezii*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955 ;

Mihai Eminescu, *Poezii*, ed. a III-a, București, Editura pentru Literatură, 1963.

REALISMUL

Condiţii istorice

- Revoluţia industrială (de la începutul sec. al XIX-lea)
- Consolidarea burgheziei, care cucereşte puterea economică şi politică
- Pozitivismul (A. Comte)
- Dezvoltarea ştiinţelor naturii (Ch. Darwin)

Caracteristici

- Reprezentarea veridică a realităţii
- Obiectivitatea scriitorului
- Personaje tipice în împrejurări tipice
- Veridicitatea detaliilor
- Preocuparea pentru social
- Lipsit de idealizare
- Atitudinea critică faţă de societate
- Stil sobru şi impersonal

Franţa	*Anglia*	*Rusia*	*Ţările Scandinave*	*America*	*România*
Stendhal	Ch. Dickens	N. V. Gogol	H. Ibsen	M. Twain	I. L. Caragiale
H. de Balzac	W. M. Thackeray	F. M. Dostoevski	B. Björnson		I. Slavici
G. Flaubert	Surorile Brontë	L. N. Tolstoi			L. Rebreanu
P. Mérimée	G. Eliot	A. P. Cehov			

Termenul de realism are două sensuri, care diferă între ele prin faptul că sunt sau nu limitate la o anumită perioadă istorică. În sens larg, elementele realiste se întâlnesc în operele literare din toate timpurile, pentru că toate se inspiră din realitate. Folosit în această accepție, termenul de realism devine însă prea vag. În sens restrâns, — așa cum îl utilizează istoriile literare și cum îl întâlnim în acest manual, — realismul este un curent literar care a apărut în secolul al XIX-lea, continuând în forme specifice până astăzi și reunind scriitori cu principii de creație comune.

Prin câțiva dintre cei mai importanți reprezentanți ai săi, Stendhal, Balzac, Dickens, Gogol, realismul este — în prima jumătate a secolului al XIX-lea — contemporan cu epoca de înflorire a romantismului, în operele acestor scriitori apărând și elementele romantice. Totuși, trăsăturile realiste se conturează vizibil, adesea în contrast cu principiile romantice.

Spre deosebire de romantici, care acordau importanță fanteziei și visului, scriitorii realiști consideră de datoria lor să dea o *reprezentare veridică realității, să prezinte cu obiectivitate adevărul, să observe existența reală.*

Evoluția filozofiei și a științelor a contribuit la formarea acestei atitudini.

În literatura realistă dispar întâmplările și personajele excepționale, pentru a se face loc *observației asupra tipurilor umane caracteristice pentru societatea vremii.* Impresia deosebită produsă la jumătatea secolului al XIX-lea de *progresul științelor naturii,* îndeosebi de teoria evoluționistă a lui Ch. Darwin, îi îndeamnă pe unii scriitori să încerce aplicarea, în creația literară, a unor *metode impuse de dezvoltarea științei.*

Scriitorii realiști se îndreaptă către *viața socială,* prezentând omul în strânsă legătură cu aceasta, ca un produs al mediului în care trăiește.

Gustave Courbet, *O înmormântare la Ornans* (detaliu)

Balzac afirma că romancierul trebuie să fie secretarul acelui „istoric, care e societatea însăși". Prezentarea societății trebuie să fie *sinceră, adevărată, lipsită de orice idealizare.* Caracterizând specia literară a romanului, Stendhal scotea în evidență *obiectivitatea, imparțialitatea* proprie scriitorilor realiști : „Romanul este o oglindă purtată de-a lungul unui drum. Câteodată ea reflectă cerul albastru, altă dată noroiul din băltoacele de la picioarele dumneavoastră. Vreți să acuzați de imoralitate omul care poartă oglinda ? Acuzați mai bine drumul pe care se află băltoacele sau, și mai bine, inspectorul de drumuri, care permite ca apa să se adune și băltoacele să se formeze."

Atitudinea scriitorilor realiști este *critică față de societatea* pe care o prezintă. Și la mulți scriitori romantici întâlnim aceeași atitudine critică față de societate, dar, spre deosebire de ei, scriitorii realiști nu caută să evadeze în vis, exotism sau fantezie, ci se arată preocupați de a cerceta și prezenta mecanismul social într-un mod cât mai exact, scoțându-i în evidență articulațiile cele mai puțin vizibile. Ei acordă o deosebită importanță *amănuntelor semnificative,* consacrând pagini întregi *descrierilor minuțioase* ale orașelor, cartierelor, caselor, interioarelor, vestimentației personajelor sau trăsăturilor fizice.

Această atitudine se reflectă în concepția realiștilor față de raportul dintre scriitor și operă, precum și față de stilul acesteia. Contrar scriitorilor romantici, care își fac permanent simțită prezența prin comentariile în care își manifestă aprobarea ori dezaprobarea față de un erou sau altul, scriitorii realiști descriu mediul și își prezintă personajele într-un mod cât mai *impersonal* cu putință, încercând să facă neobservată prezența lor în operă. De aceea, stilul lor nu mai are strălucirea și ornamentația stilului romantic, ci tinde spre *precizie* și *sobrietate.* Stendhal încerca să imite stilul *Codului civil,* deci modul impersonal de exprimare dintr-o carte de legi.

Apare evident că modalitatea artistică a realismului este incompatibilă cu lirismul ; speciile literare cultivate în cadrul acestui curent aparțin genului epic (roman, schiță, nuvelă) și dramatic (drama și comedia).

Interesul pentru social, pentru amănunt, atitudinea obiectivă conferă operelor literare realiste o importantă *valoare documentară.*

In cazul operelor literare autentice, valoarea documentară este dublată de valoarea artistică. Literatura presupune o selecție a bogăției de fapte oferite de realitate. În realism această selecție ia, printre altele, forma *personajelor tipice, reprezentative* pentru o întreagă categorie umană și socială. Ele se apropie, la prima vedere, de caracterele clasice, dar, în timp ce acestea erau în afara timpului și spațiului, reprezentând trăsături omenești de totdeauna și de oriunde, personajele realiste sunt tipice pentru o anumită societate. Astfel, Grandet, eroul lui Balzac, reprezintă Zgârcitul, dar felul în care a acumulat averea și modul său de

trai sunt caracteristice pentru burghezul francez îmbogățit în timpul revoluției. Cațavencu, personajul lui I. L. Caragiale, este Demagogul, dar limbajul său este al politicienilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Temă

Enumerați principiile realismului.

REALISMUL ÎN FRANȚA

Stendhal [pseudonimul lui **Henri Beyle** (1783—1842)].

Deși teoretician al romantismului prin studiul său *Racine și Shakespeare*, Stendhal aparține realismului prin profunda și exacta observație socială și psihologică din romanele sale, precum și prin stilul sobru neutru.

Romanul *Roșu și negru*, subintitulat *Cronica anului 1830*, are în centrul său un personaj care încearcă să parvină, tip caracteristic realismului. Fiu de țăran, dotat cu inteligență și cu voință puternică, Julien Sorel face eforturi de a se afirma pe măsura calităților sale, de a dobândi o poziție socială superioară, făcând să i se uite originea umilă, pentru care este disprețuit de clasa dominantă. Roșu și negru, cuvintele din titlu, reprezintă simboluri pentru cele două cariere între care Julien Sorel trebuie să aleagă spre a parveni : cariera militară (roșul fiind culoarea uniformelor din acel timp) sau cea ecleziastică (negrul sutanelor). Admirator al lui Napoleon în timpul căruia s-ar fi putut afirma în meseria armelor, Julien trăiește după căderea împăratului, când restaurarea monarhiei nu lasă unui tânăr sărac și fără origine nobilă decât calea carierei ecleziastice. Seminarist, Julien este preceptorul copiilor domnului de Rênal și se îndrăgostește de soția acestuia. Ajuns la Paris, ca secretar al marchizului de la Mole, tânărul o cucerește pe fiica acestuia, Mathilde, cu care urmează să se căsătorească. Planurile le sunt însă dejucate de o scrisoare trimisă marchizului de către doamna de Rênal, la instigarea duhovnicului ei. Într-un prim impuls de răzbunare, Julien o rănește pe doamna de Rênal cu un foc de pistol, regretându-și apoi fapta. Condamnat la moarte, el acuză tribunalul de faptul că l-a pedepsit nu pentru tentativa de crimă, ci pentru încercarea de a-și depăși condiția socială.

Stendhal

„Domnilor juraţi,

Groaza de a fi disprețuit, pe care credeam că voi putea s-o înfrunt în clipa morții, mă face să iau cuvântul. Domnilor, n-am cinstea să aparţin clasei Domniilor voastre. Domniile voastre văd în mine un ţăran care s-a răzvrătit împotriva soartei lui josnice.

Nu vă cer nici un fel de îndurare, continuă Julien cu glas din ce în ce mai puternic. Nu-mi fac deloc iluzii, mă aşteaptă moartea; ea va fi dreaptă. Am atentat la viaţa femeii celei mai vrednice de respect şi de toată cinstirea. Doamna de Rênal mi-a fost ca o mamă. Crima mea e cumplită şi a fost *premeditată*. Mi-am meritat deci moartea, domnilor juraţi. Dar chiar dacă aş fi mai puţin vinovat, văd oameni cărora, fără să le pese de mila ce ar trebui să le-o trezească tinereţea mea, ar vrea să pedepsească prin mine şi să descurajeze astfel, pentru totdeauna, categoria aceasta de tineri care, născuţi într-o clasă inferioară şi oarecum apăsată de sărăcie, au norocul să dobândească o educaţie bună şi îndrăzneala să se amestece în ceea ce orgoliul bogătaşilor numeşte o societate înaltă.

Iată crima mea, domnilor, şi ea va fi pedepsită cu atât mai multă asprime, cu cât, de fapt, nu sunt judecat de către semenii mei. Nu văd pe băncile juraţilor nici un ţăran mai înstărit, ci numai burghezi indignaţi..."

(Cap. XLI, *Judecata*)

Spre deosebire de alte tipuri de parveniţi, din romanele lui Balzac, de exemplu, Julien Sorel este mai complex. Eşecul său intervine tocmai atunci când sentimentul se suprapune peste voinţa rece care îl animase.

Mănăstirea din Parma, celălalt mare roman al lui Stendhal, conţine numeroase situaţii romantice trăite de Fabricio del Dongo (răpiri, intrigi de curte, evadări spectaculoase, iubiri poetice), toate descrise însă cu obiectivitate, interesul prozatorului îndreptându-se nu spre spectaculos, ci spre analiza psihologică.

Semnificativă pentru diferenţa dintre două modalităţi literare este compararea bătăliei de la Waterloo, aşa cum este descrisă de V. Hugo în *Mizerabilii*, cu acelaşi eveniment istoric prezentat de Stendhal în *Mănăstirea din Parma*. În timp ce V. Hugo prezintă o viziune de ansamblu a bătăliei, însoţind-o cu comentarii personale, Stendhal ne-o arată din punctul de vedere limitat al unui simplu participant la ea, eroul său Fabricio del Dongo, care nu sesizează decât o învălmăşeală ucigătoare.

Gustave Flaubert (1821—1880), adeptul cel mai hotărât al impersonalităţii scriitorului, este, spre deosebire de alţi scriitori realişti — de Stendhal sau Balzac —, un stilist, un prozator care are cultul expresiei literare adecvate conţinutului. Autor al unui roman istoric, *Salammbô* — minuţioasă reconstituire artistică a vechii Cartagine —, şi al unuia cu elemente autobiografice, *Educaţia sentimentală*, capodopera sa este romanul *Doamna Bovary*.

Fiică de ţărani înstăriţi, educată la călugăriţe şi hrănită cu lecturi romantice, Emma suportă cu greu căsătoria cu medicul de ţară cumsecade, dar mărginit, Charles Bovary. Visând o existenţă romanţioasă şi aristocratică, Emma Bovary încearcă să evadeze din mediul banal în care trăieşte, prin iubirile succesive pentru Leon şi Rodolphe. Meschinăria acestora şi ameninţarea dezastrului financiar, conştiinţa eşecului pe toate planurile o împing la sinucidere.

Caracterul tipic al acestui personaj şi succesul romanului au făcut ca numele său să devină un substantiv comun („bovarism") desemnând aspi-

Gustave Flaubert

Honoré de Balzac

rația iluzorie a unei persoane de a-și depăși condiția, fără a avea capacitatea necesară pentru aceasta.

Romanul prezintă o imagine veridică a burgheziei provinciale franceze de la mijlocul secolului al XIX-lea.

HONORÉ DE BALZAC (1799—1850)

Născut la Tours, într-o familie burgheză, Balzac renunță la cariera juridică, pe care o începuse la Paris, după studii de drept, pentru a se consacra literaturii. Din 1829, când publică primul roman semnat cu numele său, și până la sfârșitul vieții, biografia lui Balzac se confundă cu opera. Cu o extraordinară putere de muncă, ruinându-și sănătatea, Balzac scrie patru-cinci romane pe an. Compensație a eșecurilor de pe alte planuri (tentative financiare dezastruoase — ca asociat cu proprietarul unei tipografii sau cumpărarea unei topitorii de litere — care se soldează cu mari datorii, insuccesul la alegerile pentru Adunarea Constituantă și pentru Academie), creația literară a scriitorului însumează aproape o sută de romane și nuvele. Munca istovitoare îi grăbește sfârșitul, lăsând nerealizate multe proiecte literare.

EUGÉNIE GRANDET

Parte a „Comediei umane". În 1841, opt ani după apariția romanului *Eugénie Grandet* (1833) și după ce făcuse unele personaje să circule dintr-un roman într-altul, asigurând o legătură între ele, Honoré de Balzac are viziunea integrării întregii sale opere — realizate și viitoare — într-un ansamblu monumental, pe care îl intitulează, cu gândul probabil la capodopera lui Dante, *Comedia umană*. În 1842 publică un *Cuvânt înainte* în care își prezintă concepția asupra acestui ciclu.

Pornind de la compararea lumii oamenilor cu aceea a animalelor, Balzac enunță legea unității de compoziție, conform căreia, după cum în

zoologie nu există decât un animal-tip, care s-a diferențiat în multiplele forme cunoscute sub influența diverselor medii, tot așa, în societate, varietatea oamenilor este determinată de mediile sociale. Dar, spre deosebire de lumea animală, dramele umane sunt mult mai puternice datorită intervenției inteligenței.

Balzac se vrea istoricul moravurilor, pictorul societății contemporane lui, tinzând (și reușind) să facă, prin cele aproape 2 000 de personaje ale sale, concurență stării civile, să le dea deci viață. El intenționează, de asemenea, să ridice romanul la valoarea filozofică a istoriei, să facă din el o specie complexă, care să reunească drama, dialogul, portretul, peisajul, descrierea, elementele epopeii (miraculosul și realul), poezia și limbajul familiar.

Mâna lui Balzac

Principalul obiectiv al romancierului este studierea societății în care trăiește și evocarea ei în literatură prin intermediul tipurilor :

> „Societatea franceză avea să fie istoricul, eu nu trebuia să fiu decât secretarul. Făcând inventarul viciilor și virtuților, adunând principalele fapte ale pasiunilor, pictând caracterele, alegând evenimentele principale ale Societății, comparând tipuri prin reunirea trăsăturilor mai multor caractere omogene, aș fi reușit poate să scriu istoria uitată de atâția istorici, aceea a moravurilor."
>
> *(Cuvânt înainte la* Comedia umană)

Dar Balzac nu se mulțumește să fie pictorul „tipurilor umane, povestitorul dramelor vieții intime, arheologul mobilierului social, nomenclatorul profesiunilor, înregistratorul binelui și răului", ci încearcă să concureze cunoașterea științifică prin cunoașterea artistică, studiind cauzele efectelor sociale prezentate, surprinzând „sensul ascuns în acest imens ansamblu de figuri, pasiuni și evenimente".

Rod al fanteziei, operă de ficțiune în ansamblul ei, romanul trebuie să fie „adevărat în detalii". Ceea ce interesează este însă amănuntul tipic, semnificativ, care trimite spre un sens superior, integrat în ansamblul operei.

În vastul său proiect, Balzac împarte *Comedia umană* în trei părți : *Studii de moravuri*, *Studii filozofice* și *Studii analitice*. Cea mai importantă și mai bogată în realizări dintre aceste părți, care conține majoritatea romanelor și nuvelelor, este *Studii de moravuri*, subîmpărțită la rândul ei în :

Scene din viața privată (Gobseck, Moș Goriot) ;
Scene din viața de provincie (Eugénie Grandet, Iluzii pierdute) ;
Scene din viața pariziană (Măreția și decadența lui César Birotteau) ;

Scene din viața politică (O afacere tenebroasă);
Scene din viața militară (Șuanii);
Scene din viața de la țară (Țăranii, Medicul de țară).

În această grandioasă frescă a societății franceze, *Eugénie Grandet* face parte, așadar, din *Scene din viața de provincie*, oglindind drama unui suflet curat, ale cărui aspirații sunt zădărnicite de puterea banului, de interesele meschine ale societății în care trăiește.

Fiică a unui dogar din Saumur, îmbogățit prin speculă, Eugénie Grandet își petrece tinerețea sub dominația tatălui ei, a cărui zgârcenie impune celor trei femei din casă (Eugénie, mama sa și slujnica Nanon) o viață de privațiuni. Singura societate a tinerei fete o formează familiile Cruchot și des Grassins, care rivalizează în cucerirea, prin căsătorie, a celei mai bogate moștenitoare din ținut. Venirea neașteptată de la Paris a vărului său, frumosul și răsfățatul Charles, aduce în sufletul Eugénie-ei iubirea, necunoscută până atunci. Trimis la Saumur de tatăl său, care, dând faliment, se sinucide, Charles trebuie să plece în Indii spre a face avere. Pentru a-l ajuta, Eugénie îi dă toate economiile ei, aurul strâns din darurile anuale primite de la tatăl său. Când după plecarea nepotului său, bătrânul Grandet află că Eugénie și-a dat aurul, o izolează în camera ei, hrănind-o numai cu pâine și apă. Împăcarea se produce abia la moartea mamei Eugénie-ei, Grandet temându-se că fiica sa și-ar putea cere moștenirea. Charles se întoarce de la Paris, după opt ani, dar înăsprit, timpul scoțând în evidență și la el duritatea și pofta de acaparare a familiei. Printr-o scrisoare rece adresată verișoarei care îl așteptase cu speranță, el își anunță căsătoria cu fiica unei familii nobile. Văzându-și toate idealurile distruse, Eugénie — al cărei tată murise între timp — acceptă să ia de soț pe unul din vechii pretendenți, trăind în continuare în izolare și făcând fapte caritabile.

Personaj și mediu social. Urmărind efectele marilor pasiuni în medii considerate până la el improprii pentru tragedie, Balzac scrie în romanul *Eugénie Grandet*: „Peste trei zile avea să se dezlănțuie o fioroasă acțiune, o tragedie burgheză, fără otravă, fără pumnal, fără vărsare de sânge, dar, pentru actori, mai crudă decât toate dramele petrecute în vestita familie a Atrizilor" (Cap. V, *Mâhniri de familie*).

Dacă în tragedia antică motorul acțiunii îl constituia destinul, iar în cea clasicistă conflictul dintre datorie și pasiune, în romanele balzaciene forța care declanșează dramele este banul. Astfel, creația lui Balzac este strâns legată de epoca în care a apărut și a cărei deviză, formulată de un om politic, sună: „Îmbogățiți-vă".

Personajul cel mai bine conturat din tot romanul este Félix Grandet, tatăl Eugénie-ei, unul dintre cele mai bine realizate tipuri de avar din literatura universală. Grandet este mult mai strâns legat de vremea sa și de mediu decât Harpagon, avarul lui Molière. Balzac vedea în personaj un produs al mediului și, de aceea, insista asupra relației dintre ele, pe care o compara cu aceea dintre stridie și cochilia ei. Determinat de mediu, omul își pune la rândul său amprenta asupra obiectelor și, asemenea naturalistului Cuvier, care reconstituia un animal preistoric după un singur os găsit, Balzac declară: „Dați-mi o mănușă și vă voi reconstitui personajul".

Romanul *Eugénie Grandet* începe cu o amănunțită descriere a mediului, adică a orașului Saumur și a casei în care locuia familia.

In acest cadru s-a desfășurat ascensiunea lui Grandet, meșter dogar îmbogățit prin zestrea soției, prin dobândirea la preț mic a unor bunuri în timpul revoluției și prin comerț, om a cărui situație economică îi permisese să devină primar al orașului Saumur.

Portretul lui Grandet se conturează magistral din comportamentul său — în care zgârcenia se îmbină cu viclenia — și din fizionomie, căreia Balzac — adept al unor teorii răspândite în secolul al XIX-lea — îi acorda o deosebită importanță, ca modalitate de cunoaștere a caracterului :

„Domnul Grandet nu cumpăra niciodată carne sau pâine. Fermierii îi aduceau săptămânal destulă provizie de claponi, de pui, de ouă, de unt și de grâu. Stăpânea o moară, al cărei arendaș, în afară de plată, era dator să macine o anumită cantitate de grâu, aducându-i tărâțele și făina. Lungana Nanon, unica lui slujnică, cu toate că nu mai era tânără, frământa și cocea singură în fiecare sâmbătă pâinea casei. Domnul Grandet se mai înțelesese și cu arendașii săi grădinari să-i facă rost de legume. Cât despre poame, recolta atât de multe, încât vindea o mare parte din ele la târg. Lemnele lui de foc erau tăiate din pădurile sale, adunate ca găteje putrede din hățișurile proprietăților ; iar fermierii le cărau la oraș gata cioplite, le așezau pe gratis în magazine, primind doar câteva vorbe de mulțumire.

Singurele cheltuieli știute erau anafura, îmbrăcămintea soției și a fiicei, plata pentru scaunele lor la biserică, luminatul, simbria lunganei Nanon, spoitul tingirilor, achitarea dărilor, reparatul clădirilor și costul exploatărilor. Aveau șase sute de pogoane de pădure cumpărate de curând, pe care le dăduse în grija paznicului unui vecin, făgăduindu-i, zice-se o răsplată. Numai de când cumpărase pădurea mânca vânat. Apucăturile acestui om erau foarte simple. Vorbea puțin. De obicei își tălmăcea gândurile în fraze mici și sentențioase, rostite cu glas blajin. De la Revoluție, epocă în care atrăsese privirile asupra lui, se bâlbâia într-un chip ostenitor de îndată ce trebuia să vorbească mai îndelung sau să țină piept la o discuție. Bâlbâiala, vorbele fără șir, potopul de cuvinte în care își năclăia gândirea, lipsa aparentă de logică, puse pe seama unei lipse de educație, erau numai o prefăcătorie și se vor lămuri îndeajuns în unele episoade ale acestei povestiri. De altfel, patru fraze, tot atât de exacte ca formulele algebrice, îi slujeau de obicei pentru a cuprinde și a dezlega greutățile vieții și ale negustoriei : «Nu știu ! Nu pot ! Nu vreau ! Vom vedea !»

Nu spunea niciodată nici da, nici nu ; nu așternea slovă scrisă nici în ruptul capului !

De vorbeai, te asculta rece, își ținea bărbia în mâna dreaptă, rezemându-și cotul pe dosul palmei stângi, și își făurea în orice afaceri păreri din care nu se mai abătea. Medita îndelung la târguielile cele mai mărunte. Când, după o meșteșugită tocmeală, adversarul își destăinuia secretul pretențiilor sale, crezând că îl are în mână, numai ce răspundea :

— Nu pot încheia nimic fără să mă sfătuiesc cu nevasta.

Soția, pe care o redusese la desăvârșită robie, era în asemenea treburi paravanul cel mai potrivit. El nu călca niciodată pragul la nimeni, nu voia nici să primească, nici să dea ospețe ; nu făcea niciodată zgomot și părea că economisește totul, până și mișcarea. Nu se atingea de nimic al altora, dintr-o neclintită evlavie pentru proprietate.

Totuși, în ciuda blajinului său glas, în ciuda înfățișării lui sfioase, graiul și apucăturile dogarului ieșeau la iveală mai cu seamă când era acasă, unde se stăpânea mai puțin ca oriunde aiurea.

La trup, Grandet era un bărbat scund, pătrat, îndesat, cu pulpele groase, cu genunchii noduroşi şi cu umerii largi; avea faţa rotundă, bărbia dreaptă, buzele fără nici o curbă şi dinţii albi; ochii, cu expresia calmă şi devorantă pe care poporul o atribuise şarpelui fabulos numit bazilisc; fruntea, brăzdată de cute transversale, nu era lipsită de anume protuberanţe semnificative; părul gălbui şi sur era „argintat şi auriu", cum spuneau unii tineri care nu-şi dădeau seama de tâlcul unei asemenea glumeţe iluzii pe socoteala domnului Grandet. Nasul, borcănat la vârf, se termina cu un neg vânjos, pe care vulgul îl socotea, pe drept cuvânt, plin cu venin. Această figură vădea o primejdioasă şiretenie, o probitate fără căldură, egoismul unui om obişnuit să-şi concentreze simţirile în voluptatea avariţiei şi asupra singurei fiinţe care într-adevăr preţuia ceva pentru el, fiica sa, Eugénie, singura-i moştenitoare. Atitudine, apucătură, mers, totul în el, dovedea, de altfel, acea încredere în sine pe care ţi-o dă siguranţa de a izbuti mereu. Astfel, deşi cu porniri blânde şi molatice în aparenţă, domnul Grandet avea un caracter de bronz.

Veşnic îmbrăcat la fel, cine îl vedea azi îl vedea aşa cum fusese în 1791. Încălţările butucănoase se încheiau cu şireturi de piele; pe orice vreme purta ciorapi de lână, un pantalon scurt de postav cafeniu şi gros, cu catarame de argint, o jiletcă de catifea, vărgată cu galben şi castaniu, încheiată petrecut, o haină lungă castanie, cu poalele largi, o cravată neagră şi o pălărie quaker. Mănuşile, tot aşa de solide ca cele ale jandarmilor, îi ţineau douăzeci de luni şi, pentru a le păstra curate, le aşeza pe marginea pălăriei în acelaşi loc, cu acelaşi gest metodic."

(Cap. I, *Chipuri burgheze*)

Temă

Care este trăsătura prin care culminează acest portret? Citaţi fraza respectivă!

Ticurile personajului îi exprimă şi ele caracterul: cel verbal („Nu ştiu! Nu pot! Nu vreau! Vom vedea!") este o modalitate şireată de a amâna un răspuns şi reflectă teama avarului faţă de orice pierdere posibilă, iar aşezarea invariabilă a mănuşilor pe marginea pălăriei semnifică grija de a economisi, precum şi o existenţă redusă cu zgârcenie la gesturi mecanice.

Grandet este dominat de o unică idee fixă, de o obsesie care îi determină toate faptele: posesiunea.

Patima aurului înăbuşă la Grandet toate sentimentele omeneşti, dovadă regimul chinuitor la care o supune pe Eugénie. Când trebuie să-i anunţe lui Charles nenorocirea care l-a lovit, bătrânului Grandet i se pare mai îngrozitoare ideea falimentului decât aceea a morţii tatălui:

„«Ţi-ai pierdut părintele!» era uşor de spus. Părinţii mor înaintea copiilor. Dar în cuvintele: «Nu mai ai nici un soi de avere!» erau cuprinse toate nenorocirile din lume." (Cap. III, *Dragoste de provincie*)

Expresia avariţiei lui Grandet atinge apogeul în scena morţii sale:

„O chemă pe Eugénie, pe care n-o vedea, deşi era îngenuncheată în faţa lui şi scălda cu lacrimile ei o mână ce se şi răcise.

— Tată, binecuvântează-mă ! îi ceru ea.
— Ai grijă de tot ! Îmi vei da socoteală acolo, sus ! rosti el."

(Cap. V, *Mâhnirl de familie*)

Capodoperă a realismului universal, creaţia lui Balzac îmbină crearea de tipuri umane cu o bogată frescă a societăţii timpului său.

Teme:

Prezentaţi, pe scurt, conţinutul romanului Eugénie Grandet *de Balzac.*
Care sunt trăsăturile realiste ale romanului Eugénie Grandet ?
Ce loc ocupă romanul Eugénie Grandet *în ansamblul* Comediei umane ?
Caracterizaţi personajul Grandet.

„Dl. de Balzac era unul dintre primii printre cei mai mari, unul dintre cei mai străluciţi printre cei mai buni. Toate cărţile sale formează o singură carte, carte vie, luminoasă, profundă, în care vezi mergând şi mişcându-se [...] întreaga noastră civilizaţie contemporană ; carte minunată, pe care poetul a intitulat-o comedie şi pe care ar fi putut-o intitula istorie, care ia toate formele şi toate stilurile, care îl depăşeşte pe Tacitus şi merge până la Suetoniu, care îl parcurge pe Beaumarchais şi merge până la Rabelais ; care carte este observaţia şi imaginaţia ; [...] Fără ştirea lui, fie că o vrea sau nu, că este sau nu e de acord, autorul acestei opere imense şi stranii este din neamul puternic, al scriitorilor revoluţionari".

(V. Hugo)

REALISMUL ÎN ANGLIA

Charles Dickens (1812—1870). Bogata operă a lui Ch. Dickens este o imagine vie a societăţii engleze din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Printre temele romanelor sale se numără soarta grea a copiilor *(Aventurile lui Oliver Twist, David Copperfield)*, goana dezumanizantă după profit *(Martin Chuzzlewit, Dombey şi fiul, Timpuri grele)*, formarea personalităţii unor tineri *(Nicholas Nickleby, Marile Speranţe)*. Prin descriere de mare forţă artistică, Dickens îşi poartă cititorii prin cele mai diferite medii : cocioabe mizere ale sărăcimii şi palatele marii burghezii, ateliere şi prăvălii, şcoli şi hanuri, case de ţară şi închisoarea datornicilor.

Îmbinând acuta observaţie socială cu un umanitarism idealist, Ch. Dickens opune antitetic, în spirit romantic, personajelor negative, la care şi aspectul fizic monstruos reflectă urâţenia interioară (Squeers din romanul *Nicholas Nickleby*, Uriah Heep din *David Copperfield*), figuri pure (cum sunt micuţa Nell din *Prăvălia de antichităţi* sau Paul din *Dombey şi fiul*) şi simpatice personaje pozitive schiţate cu umor şi caracterizate prin mici manii inofensive (căpitanul Cuttle din *Dombey şi fiul* sau Betsey Trotwood din *David Copperfield*). Personajele sunt pregnante prin minuţia descrierii şi prin exagerarea, uneori caricaturală, a unor trăsături.

Charles Dickens

Romantice sunt în opera lui Dickens întâmplările extraordinare, recunoaşterile neaşteptate, răsturnările de situaţii, transformarea radicală a caracterului unor personaje, deznodământul fericit al unor evenimente triste.

Umorul, care caracterizase *Documentele postume ale Clubului Pickwick*, transpare şi în celelalte romane, constituind una dintre caracteristicile artei lui Dickens.

REALISMUL ÎN ROMÂNIA

Realismul reprezintă unul din curentele cele mai viguroase şi mai durabile din literatura română. Elementele realiste, de reconstituire a epocii, se îmbină cu cele romantice în romanul lui N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*. I. L. Caragiale ilustrează preocuparea pentru social şi crearea de tipuri, iar I. Slavici pune bazele unei literaturi realiste cu tematică preponderent rurală, pe care o va continua, pe alt plan, în perioada interbelică, L. Rebreanu.

REALISMUL ÎN RUSIA

Nikolai Vasilievici Gogol (1809—1852). Creaţia lui N. V. Gogol reprezintă un teren al interferenţei dintre romantism şi realism. Elementele romantice apar în evocarea trecutului eroic al Ucrainei din ampla nuvelă istorică *Taras Bulba*, în atmosfera de basm şi baladă a unui sat patriarhal *(Serile în cătunul de lângă Dikanka)* sau în caracterul fantastic, exagerat uneori până la grotesc, al unora dintre „Povestirile din Petersburg" *(Portretul, Nasul)*.

Prin prezentarea sorţii oamenilor umili, în viaţa cărora întâmplări aparent neînsemnate dobândesc proporţii catastrofale, Gogol este precursorul unei întregi serii de scriitori de mai târziu. Exprimând acest lucru, Dostoevski scria : „Noi toţi am ieşit din *Mantaua* lui Gogol". Este vorba de nuvela al cărei erou, modestul funcţionar Akaki Akakievici Başmacikin, face sacrificii mari pentru a-şi cumpăra o manta nouă, simbol, pentru el, al demnităţii sale de om. Mantaua îi este însă furată din prima zi, fapt care capătă pentru personaj dimensiuni tragice.

Forţa de realist satiric a lui Gogol se vădeşte cu toată vigoarea în romanul *Suflete moarte* şi în comedia *Revizorul*. Sub pretextul unui escroc (Cicikov) care colindă ţara vânzând fictiv moşierilor iobagi care sunt de fapt morţi (suflete moarte) şi al unui tânăr fără ocupaţie, luat într-un orăşel de provincie drept un inspector (revizor) din capitală, este prezentată o panoramă satirică a societăţii ruseşti a timpului, alcătuită din tipuri conturate cu artă de caricaturist.

Fiodor Mihailovici Dostoevski (1821—1881). Scriitor care a influențat puternic o parte însemnată din literatura secolului al XX-lea prin profunzimea analizei psihologice și prin zguduitoarea problematică morală a operelor sale, Dostoevski prezintă figuri de oameni necăjiți (*Oameni sărmani, Umiliți și obidiți*) sau de indivizi ajunși pe ultima treaptă a degradării, cum sunt ocnașii (*Amintiri din casa morților*), cu o mare compasiune și o adâncă înțelegere, scoțând în evidență scânteia de omenie existentă în sufletele cele mai pervertite.

Fiodor Mihailovici Dostoevski

Caractere complexe, contradictorii, personajele sale sunt capabile de crimele cele mai abjecte și de faptele cele mai generoase. Ele trăiesc cu voluptate purificarea sufletească prin ispășirea nelegiuirilor comise. Așa este studentul sărac Raskolnikov (*Crimă și pedeapsă*), care ucide o bătrână cămătăreasă și pe sora ei pentru a-și dovedi lui însuși că este o personalitate „excepțională", situată dincolo de bine și rău, în afara moralei comune. Remușcările care îl cuprind trezesc în Raskolnikov omul. Condamnarea la deportare o va resimți ca pe o pedeapsă meritată și ca pe o șansă de purificare, în care va fi ajutat de devotamentul și dragostea Soniei, femeia care se sacrificase pentru familia sa, păstrând un suflet curat în cele mai înjositoare situații.

Lupta dintre bine și rău este tema romanului *Frații Karamazov*, în care personajele, dincolo de puternica lor individualizare, au valoare simbolică. Bătrânul Fiodor Karamazov simbolizează omul care nu urmărește decât satisfacerea propriilor sale plăceri, fiul lui cel mai mare, Dimitri, pasiunea nestăpânită, Ivan, mijlociul, inteligența sterilă, putând ajunge până la instigarea la crimă, fiul cel mic, Alioșa, blândețea și generozitatea fără limită, iar fiul nelegitim, Smerdiakov, criminala lipsă de morală.

Personajele lui Dostoevski își detașează statura înzestrată cu atribute general-umane pe fundalul unui mediu social zugrăvit cu forță evocatoare.

Anton Pavlovici Cehov (1860—1904). În povestirile, schițele și nuvelele sale, Cehov prezintă, cu o mare artă a conciziei, figuri de funcționari veroși și ignoranți sau altele de ființe umile, „oameni de prisos", apăsați de o existență lipsită de idealuri. Satira necruțătoare din unele schițe (*Cameleonul*) lasă alteori locul unei atmosfere de vagă tristețe (*Doamna cu cățelul*) sau de deprimare (*Salonul nr. 6*).

Dramaturgia lui Cehov, care reprezintă un moment de seamă în evoluția teatrului modern, are ca personaje oameni fără nimic eroic, ale căror vise se destramă în mediul de platitudine în care trăiesc. Ratarea este o temă frecventă în piesele cehoviene : ratarea artistică în *Pescărușul*, cea a unui om plin de calități care se devotează unei false valori

(Unchiul Vanea) sau ratarea sentimentală în *Trei surori*, *Livada cu vișini* constituie drama decăderii aristocrației, înlocuită de noua burghezie.

Concentrarea asupra conflictului interior în locul celui exterior, importanța monologului, atmosfera vagă, cu accente lirice, reprezintă trăsături ale dramaturgiei cehoviene care au influențat teatrul secolului nostru.

LEV NIKOLAEVICI TOLSTOI (1828—1910)

Născut într-o familie din nobilimea rusă, Lev N. Tolstoi trăiește o copilărie luminoasă și o tinerețe aventuroasă, împărțită între studii literare și juridice, încercări de reformare a vieții țăranilor, călătorii, activitate militară (participă la campaniile din Caucaz și la Războiul Crimeei) și scriitoricească. După căsătorie urmează o perioadă de viață familială liniștită, care coincide cu crearea capodoperei sale, romanul *Război și pace*. Preocupat de educația poporului, Tolstoi scrie un abecedar și predă el însuși la școala de pe moșia sa, Iasnaia Poliana. În 1878 apare alt roman remarcabil al scriitorului, *Ana Karenina*, dramatică și complexă analiză a vieții de familie și a sentimentului dragostei. În ultima perioadă a vieții, L. Tolstoi trăiește o puternică criză morală, care îl face să renunțe la avere, să se apropie de viața celor mulți, să caute sensul existenței în iubirea de oameni și — în ciuda măsurilor represive luate de autoritățile țariste — să protesteze prin scris împotriva abuzurilor și să ceară reforme pentru îmbunătățirea sorții celor asupriți. În această perioadă scrie romanul *Învierea* și dramele *Puterea întunericului* și *Cadavrul viu*. Ca un punct culminant al acestei crize, L. Tolstoi își părăsește la vârsta de 82 de ani casa și familia, plecând spre o destinație necunoscută. Își găsește moartea într-o stație de cale ferată, unde boala îl obligase să se oprească

Lev Tolstoi la masa de lucru

Îmbinarea dintre ficțiune și document. Scris în șase ani și apărut în volum între 1867—1869, romanul *Război și pace* constituie o grandioasă frescă a istoriei și societății rusești din perioada 1805—1820. Evenimentele istorice relatate sunt războaiele purtate împotriva lui Napoleon, de la campaniile premergătoare bătăliei de la Austerlitz (1805) până la invadarea Rusiei de către francezi (1812), incendierea Moscovei și dezastruoasa retragere a invadatorilor. Un epilog prezintă destinul personajelor până în 1820.

Bazat pe o vastă documentare — realizată prin studierea istoricilor francezi și ruși, a arhivelor și volumelor de memorii ale contemporanilor, pe cercetarea terenului pe care au avut loc marile bătălii descrise (câmpul de luptă de la Borodino, de exemplu) —, L. Tolstoi prezintă pe larg evenimentele istorice, reproducând adesea, pe parcursul narațiunii, documente autentice : proclamații și ordine de luptă ale lui Napoleon, scrisori ale țarului Alexandru I și ale lui Kutuzov etc. Sub ochii cititorului prind viață personalități istorice cum sunt Napoleon și generalii săi, împăratul Franz al Austriei, țarul Alexandru I, feldmareșalul Kutuzov și alți comandanți ruși. Aceste personalități sunt prezentate realist, scriitorul evitând să le idealizeze și scoțând în evidență trăsăturile omenești, defectele lor, accentuate uneori până aproape de caricatură în cazul lui Napoleon, în persoana căruia L. Tolstoi nu vede un erou, ci pe cotropitorul patriei sale, încrezut, prefăcut, familiar până la vulgaritate, pus uneori în situații ridicole, ca atunci când, ocupând Moscova, așteaptă zadarnic să-i fie aduși „boierii", neștiind că aceștia părăsiseră orașul. Portretul pe care i-l face romancierul este lipsit de orice trăsătură de superioritate.

Ca personalitate istorică, lui Napoleon îi este opus Kutuzov, prezentat și el fără idealizare. Dar bătrânul feldmareșal, aparent încet în gândire, care moțăie la consiliile de război, întârzie în luarea hotărârilor, se retrage din fața inamicului fără teama de a părea laș, preferând acțiunii așteptarea, reprezintă pentru L. Tolstoi întruchiparea adevăratei personalități, care se lasă purtată de forțele oarbe ale istoriei, acționând în sensul lor.

L. Tolstoi își prezintă pe larg în roman, în pagini cu caracter teoretic ce întrerup narațiunea, propria concepție asupra istoriei. Conform ideilor lui, nu personalitățile făuresc istoria (ele nefiind decât „etichetele" care dau numele evenimentelor), ci masele populare. L. Tolstoi greșește însă negând total rolul personalităților și interpretând acțiunile maselor prin prisma fatalității.

Legătura dintre popor și o personalitate cum este Kutuzov reiese din fragmentul în care o fetiță asistă, într-o casă țărănească, la consiliul de război în care se hotărăște predarea Moscovei.

Dincolo de evocarea istorică, *Război și pace* este, ca orice creație literară, o operă de ficțiune. Destinele câtorva sute de personaje create de imaginația scriitorului se împletesc cu evenimentele istorice, cu apariția personalităților cu existența reală. În aceste personaje fictive, L. Tolstoi a pus trăsături ale unor membri ai familiei sale, ale lui însuși, dar le-a îmbinat în așa fel, încât aceste personaje au dobândit o viață proprie, devenind veridice.

În timp ce romanele anterioare erau concentrate asupra destinului unui personaj principal (Don Quijote, Julien Sorel, Eugénie Grandet sau David Copperfield), în jurul căruia se structurau toate celelalte personaje și evenimentele în care erau implicate, *Război și pace* inovează tehnica romanului interferând mai multe planuri de importanță egală, urmărind mai multe personaje care pot fi numite principale și ale căror destine evoluează paralel sau se intersectează în anumite momente, continuându-și apoi calea proprie.

Principala pondere în roman o deține soarta a trei familii aristocratice : Bolkonski, Rostov și Bezuhov.

Complexitatea personajelor. L. Tolstoi este un precursor al romanului modern prin complexitatea personajelor sale și prin utilizarea tehnicii punctelor de vedere. Personajele lui nu sunt construite pe o singură trăsătură dominantă — cum era, de exemplu, avariția în cazul lui Grandet —, ci evoluează în timp, se transformă sub influența mediilor prin care trec și a evenimentelor la care participă. Caracterizarea lor începe, de obicei, cu un succint portret fizic și se desăvârșește pe întreg parcursul romanului prin fapte, discuții, analiză psihologică și problematică morală.

Andrei Bolkonski este prezentat succint încă din primele pagini ale romanului, o dată cu apariția sa la serată :

„În acest timp intră în salon o nouă persoană. Era tânărul prinț Andrei Bolkonski, soțul prințesei Liza. Era de statură potrivită, deosebit de frumos, uscățiv, cu trăsături bine definite și aspre.

Totul în ființa lui, de la privirea obosită și plictisită până la pasul liniștit și măsurat, contrasta în chip izbitor cu soția lui, mică și vioaie. Se vedea bine că toți cei din salon nu numai că-i erau cunoscuți, dar îl plictiseau atât de mult, încât nu-i mai putea vedea și auzi vorbind."

(Vol. I, partea I, cap. III)

Personalitate puternică, inteligent, voluntar, bine intenționat, dar sceptic, Andrei Bolkonski trăiește fără un sens foarte precis al existenței în afara sentimentului datoriei, până în momentul în care, rănit la Austerlitz, are revelația unei naturi superioare faptelor omenești :

„Deschise ochii, nădăjduind să vadă cum s-a isprăvit cu artileristul cel roșcovan și dacă tunurile au fost capturate sau salvate. Dar nu văzu nimic. Deasupra lui nu mai era nimic altceva decât cerul, cerul înalt, acoperit, și totuși nesfârșit de înalt, cu norii cenușii, care alunecau încet... «Cât de încet, de liniștit și de măreț ! Altfel decât atunci când fugeam eu — se gândi prințul Andrei — altfel decât atunci când fugeam noi, strigam și ne băteam ; altfel decât atunci când francuzul și cu roșcovanul își smulgeau unul altuia vergeaua de la tun, speriați și furioși ; altfel alunecă acum norii pe cerul înalt și nesfârșit. De ce oare n-am văzut mai înainte cerul acesta așa de înalt ? Și cât sunt de fericit că în sfârșit l-am cunoscut ! Da ! Totul e zădărnicie, totul e înșelare, afară de cerul acesta fără sfârșit. Nimic, nu există nimic afară de el. Dar nici el nu este, nu există nimic afară de tăcere și repaos.»"

(Vol. I, partea III, cap. XVI)

Rămas văduv și considerându-și viața încheiată, Andrei Bolkonski se va simți regenerat prin dragostea pentru Natașa, tot așa după cum dă

mlădițe verzi bătrânul stejar contemplat de el. Natașa nu rezistă însă amânării cu un an a căsătoriei (impusă de tatăl lui Andrei) și se îndrăgostește de ușuraticul Anatoli Kuraghin ; fuga lor este zădărnicită, dar Andrei Bolkonski, lovit din nou, n-o va ierta decât pe patul de moarte, îngrijit cu devotament de tânăra fată. Rănit la Borodino, Andrei moare cu seninătate, găsind sensul vieții în iubire, după ce plânsese din compătimire față de rivalul său, care zăcea alături de el.

In prezentarea lui Andrei Bolkonski întâlnim și utilizarea unor puncte de vedere diferite pe care le au asupra lui diverse personaje, o altă modalitate prin care L. Tolstoi anunță romanul modern. Această tehnică este evidentă in scena balului, când purtarea lui Andrei Bolkonski și imaginea pe care o are Natașa despre el contrastează cu caracterizarea pe care i-o face una din doamnele prezente la petrecere. Fragmentul este semnificativ și pentru arta cu care scriitorul prezintă, prin expresia Natașei și succinta analiză a sentimentelor lui Andrei, nașterea iubirii dintre cei doi :

„— Iată încă un cunoscut, Bolkonski, îl vezi, mamă ? spuse Natașa arătându-l pe Prințul Andrei. Îți amintești, acela pe care l-am găzduit noi o noapte la Otradnoe.

— Îl cunoașteți și voi ? întrebă Peronscaia. Nu pot să-l sufăr. Il fait à présent la pluie et le beau temps ![1]

E de o mândrie fără margini. Acum e în legătură cu Speranski ; întocmesc împreună nu știu ce proiecte. Uitați-vă cum se poartă cu doamnele ! O doamnă îi vorbește și el o lasă și se uită în altă parte. Dacă eram eu în locul ei, i-aș fi arătat cum să se poarte.

. . . . . .

Se îndreptă în direcția arătată de Pierre și fața desperată și pierdută a Natașei îi opri privirea. O recunoscu, îi ghici frământarea, înțelese că era debutantă, își aminti de convorbirea de la fereastră și se apropie cu figura voioasă de contesa Rostov.

— Îmi permiteți să vă prezint pe fiica mea, spuse contesa înroșindu-se.

— Am avut plăcerea s-o cunosc mai demult, dacă contesa își amintește de mine, spuse prințul Andrei și se înclină politicos și adânc, ceea ce contrazicea remarca Peronscaiei cu privire la grosolănia lui. Apoi se apropie de Natașa și întinse mâna ca s-o cuprindă pentru dans înainte de a-și termina invitația. Îi propuse un tur de vals. Expresia încremenită a chipului Natașei, gata și de deznădejde, și de extaz, se lumină dintr-o dată cu un zâmbet copilăresc de fericire și recunoștință.

«Te așteptam de mult», părea să spună fata asta speriată și fericită, cu zâmbetul ei apărut în locul lacrimilor ce stăteau gata să curgă, în timp ce-și punea mâna pe umărul prințului Andrei. Erau a doua pereche intrată în cerc. Prințul Andrei era unul din cei mai buni dansatori ai timpului său. Natașa dansa perfect. Picioruşele ei în pantofiori speciali de atlas își îndeplineau rolul cu iuțeală, cu ușurință și independent de voința ei, iar fața ei strălucea de fericirea triumfului. [...]

Prințului Andrei îi plăcea să danseze și voind să scape de discuțiile politice și intelectuale în care îl atrăgeau diferite persoane, voind să întrerupă acel arc de stinghereală format din cauza prezenței împăratului, plecase să danseze și alese pe Natașa pentru că i-o recomandase Pierre și pentru că era prima dintre

---

[1] Are acum mare trecere (în lb. franceză).

femeile drăguțe care-i căzuse sub ochi ; dar îndată ce îi cuprinse talia subțire și mlădioasă și îndată ce ea începu să se miște lângă el, și-i zâmbi atât de aproape, băutura farmecului ei îl ameți. Apoi, când abia respirând o lăsă și începu să privească la cei ce dansau, se simți înviorat și întinerit." (Vol. I, partea III, cap. XV—XVI).

Tehnica punctelor de vedere este utilizată și în prezentarea evenimentelor istorice. Urmându-l pe Stendhal, L. Tolstoi prezintă o bătălie nu în totalitatea ei, ci fragmentar, din punctul de vedere al unor participanți. Bătălia de la Borodino este văzută din perspectiva lui Pierre Bezuhov, după cum bătălia de la Waterloo este prezentată în *Mănăstirea din Parma* prin prisma lui Fabricio del Dongo.

Pierre Bezuhov este un alt personaj complex al romanului *Război și pace*. Moștenitor al unei mari averi, voluminos și miop, neîndemânatic, cu o viață interioară bogată, naiv, nehotărât, incapabil de compromisuri. Pierre se face ecoul succesiv al concepțiilor epocii.

Căsătorit aproape fără voia lui cu frumoasa și frivola Hélène, Pierre cunoaște numai decepții în viața de familie. Inițiat într-o societate secretă, Pierre încearcă să introducă pe moșiile sale reforme sociale, dar, necunoscând decât la suprafață viața țăranilor, aceste transformări rămân fără conținut. Asistând la lupta de la Borodino, Pierre cunoaște dezastrele războiului, iar patriotismul îl face să rămână în Moscova ocupată, considerându-se desemnat de soartă să-l asasineze pe Napoleon. Este însă arestat de către francezi și îl cunoaște în captivitate pe soldatul Platon Karataev, simbol al poporului rus, omul simplu care trăiește în deplină împăcare cu sine și cu natura, reprezentând — pe alt plan — aceleași forțe pe care le întruchipează și Kutuzov.

„Platon Karataev rămase pentru totdeauna în sufletul lui Pierre ca amintirea cea mai tainică și mai scumpă și ca întruchiparea a tot ce este omenesc, blajin și rotunjit în sine."

(Vol. IV, partea I, cap. XII)

Împăcarea lui Pierre cu sine însuși se realizează pe de o parte sub influența lui Platon Karataev și, pe de altă parte, prin dragostea duioasă pe care i-o poartă Natașei, care îi va deveni soție după moartea lui Andrei Bolkonski.

Natașa Rostova este una dintre cele mai luminoase figuri feminine din literatura universală. În această adolescentă plină de viață, trăind și dăruindu-se din tot sufletul, cu grație și naturalețe, se oglindește întregul proces, misterios și poetic, de părăsire a copilăriei la chemarea, la început imprecisă, dar apoi tot mai clară a sentimentului erotic. Natașa evoluează, în paginile romanului, de la fetița care se mai joacă cu păpușa la adolescenta cunoscând plăcerea de a fi admirată, la tânăra îndrăgostită de Andrei Bolkonski, de la încercarea de a fugi cu Anatoli Kuraghin la căința față de iubitul aflat pe moarte și la soția devotată a lui Pierre.

Iată momentul în care Natașa irumpe în carte cu toată grația sa primăvăratică :

„Domnișoara se ridicase și-și potrivea mereu rochia, uitându-se întrebător la mama ei, când dinspre odăile vecine se auziră venind pași repezi de femei și băr-

baţi, zgomotul unui scaun răsturnat în drum şi în salon apăru în fugă o fetiţă de vreo treisprezece ani, ascunzând ceva, în cutele rochiţei ei scurte, subţiri. Se vedea că nimerise acolo numai pentru că fugise la întâmplare [...]. Fetiţa avea ochi negri şi gură mare; nu era frumoasă, dar era vioaie; cu umerii de copil dezgoliţi în fugă, cu codiţele negre încurcate pe spate, cu braţele goale şi cu picioarele mici în pantaloni cu dantele şi în pantofi deschişi, era tocmai la vârsta drăgălaşă când fetiţa nu mai este copil, iar copilul nu este încă fată. Ea se desprinse din braţele tatălui ei, alergă la maică-sa şi, fără să ţină seama de dojenile ei, îşi ascunse capul în dantelele mantilei ei pufnind în râs. Râdea şi povestea ceva în legătură cu păpuşa, pe care o scoase de sub rochiţă."

(Vol. I, partea I, cap. VIII)

O cu totul altă figură feminină întruchipează Maria Bolkonskaia, sora lui Andrei, în care totul este devotament: pentru tatăl ei, bătrân şi excesiv de sever, pentru fratele ei, Andrei, şi fiul acestuia, Nikoluşka, pentru soţul ei, simplul şi cinstitul Nikolai Rostov.

Alături de aceste personaje mai importante, în roman se mişcă o întreagă lume: aristocraţi, ţărani, târgoveţi, militari, partizani. Sub pana lui Tolstoi reînvie o întreagă viaţă socială, cu seratele, recepţiile şi balurile ei, cu discuţiile pe teme politice sau militare, dar şi cu intrigile, cu desfrâul şi risipa ei, zugrăvite de romancier cu o pronunţată atitudine critică. Amintim, în acest sens, încercarea prinţului Vasili Kuraghin de a fura testamentul muribundului conte Chiril Bezuhov sau orgiile tinerilor aristocraţi.

L. Tolstoi excelează nu numai în caracterizarea personajelor principale, ci şi în evocarea personajului colectiv, poporul. Imaginea lui se încheagă din scene de masă şi din însumarea unui număr impresionant de personaje episodice reprezentând oamenii din popor.

Romanul *Război şi pace* este o capodoperă prin senzaţia de viaţă pe care o degajă sutele de personaje, evenimentele istorice şi de ficţiune relatate, prin măiestria cu care se îmbină planuri diferite, prin măreţia acestui poem închinat eroismului unui popor.

Teme:

Prezentaţi, pe scurt, conţinutul romanului Război şi pace.
În ce constă contribuţia lui L. N. Tolstoi la evoluţia romanului modern?
Caracterizaţi personajele principale din romanul Război şi pace

---

„Război şi pace este momentul epic colosal, în care intră ca personaj colectiv toată societatea bună a Rusiei din jurul anului 1812, o pinacotecă grandioasă a figurilor unei epoci întregi, un munte tăiat de sus până jos, spre a i se vedea structura de la pisc până la straturile inferioare. [...] Umanitatea este analizată de la fetiţa acuzând întâile instincte erotice, dându-şi păpuşa unui băiat să i-o sărute, şi până la bătrânul agonizând. Tolstoi e bijutier şi sculptor de torsuri nemăsurate, un Cellini şi un Michelangelo. Niciodată

un artist n-a fost mai complet și n-a cunoscut sufletul uman cu mai multă exactitate. Tolstoi vede tot atât de acut tremurarea firului de iarbă și tortura stejarului".

(G. Călinescu)

„[...] cea mai însemnată dintre creațiile lui Tolstoi, aceea care, în lunga evoluție a epicii universale, reprezintă cotitura cea mai hotărâtoare după Homer și Vergiliu, eposul modern *Război și pace*".

(T. Vianu)

Henrik Ibsen (1828—1906), prin activitatea sa literară, prin concepția și tehnica sa dramatică nouă, este fondatorul teatrului modern, un deschizător de drumuri în dramaturgia universală. Opera sa este expresia majoră a **realismului norvegian.** Ibsen combate formula teatrului „cu teză", care combină schematic, forțat, faptele și creează personaje și situații artificiale, optând pentru viața surprinsă în autenticitatea ei, cu întrebările și problemele asupra cărora te obligă să te oprești. Personajele create de Ibsen se deosebesc și de cele din teatrul de intrigă ; ele trăiesc problemele vieții lor, meditează asupra relației individ-societate, asupra condiției umane, a dezacordului existent între viața socială și cea psihologică. Conflictul dramatic este interior, el se declanșează în conștiință, nu în acțiuni exterioare. Atenția autorului se concentrează pe dezbaterea morală susținută cu tensiune dramatică. „Concepția dramatică a lui Ibsen a răsturnat o prejudecată care domnea până la el în teatru : anume, se credea că o piesă este cu atât mai bună, cu cât prezintă o gradație mai savantă a elementelor de «surpriză», spre a crea o situație mai neobișnuită. Ibsen a demonstrat că, dimpotrivă, cu cât situația este mai obișnuită, cu atât piesa este mai interesantă, cu condiția că această situație să fie trecută printr-o conștiință" (Ovidiu Drimba). În teatrul ibsenian apar situații obișnuite, nu accidentale, autorul urmărind ecoul acestor trăiri în conștiințe stăpânite de anumite idealuri. Creator al dramei „de idei", Ibsen exprimă, într-o scrisoare din 1890, intenția sa permanentă de „a zugrăvi oameni, atmosferă omenească și destine omenești pe baza unor relații sociale reale și a anumitor intuiții sociale". În piesele sale, transfigurează artistic întâmplări, situații, fapte diverse, caractere din viața zilnică, din mediul social familial, din observația atentă a unei diversități de tipuri reale, un material concret și viu. Conștiințe frământate, trăind în lumina unor valori morale absolute, a unui ideal, personajele teatrului realist ibsenian sunt complexe, interiorizate, profunde.

Henrik Ibsen

În bogata activitate de dramaturg a lui Ibsen, reținem mai multe perioade, care marchează evoluția teatrului său, de la o coloratură romantică la poemele dramatice și la marile drame realiste.

Dramele istorice din prima fază a creației ibseniane reînvie străvechi legende, povestiri istorice și readuc în prezent ambianța trecutului, pentru a trezi elanul patriotic în conștiința contemporanilor. Și în aceste piese, ca și în cele inspirate din folclorul norvegian, sunt evidente atitudinile sale realiste în tratarea personajelor, lipsite de grandilocvența și idealizarea romantică, precum și în interpretarea miturilor sau a elementelor supranaturale. Această etapă din activitatea de dramaturg a lui Ibsen fixează unele dominante ale concepției sale estetice, și anume : sobrietatea și detașarea în comunicarea ideilor și a sentimentelor, rigoarea în selectarea faptelor, reflectarea pasiunilor în acțiune, valoarea gestului și a cuvântului simplu, bogat în înțelesuri și în sugestii.

Etapa următoare din evoluția teatrului ibsenian, aceea a poemelor dramatice, cuprinde două valoroase opere : *Brand* și *Peer Gynt*. Prima se evidențiază prin densitatea gândirii, intensitatea dramatică și aspirațiile eroului spre un ideal moral superior, integritatea caracterului și voinței sale. Brand, pastor fanatic, crede cu fermitate în regenerarea morală a poporului, slujind acest țel cu abnegație. Simbol al voinței neînduplecate, apologie a sacrificiului de sine în numele unui ideal moral absolut, Brand este o ipostază a eului ibsenian, cum însuși o mărturisește : „Brand sunt eu în cele mai bune momente ale mele". Complexă prin structură, amestec de umor și colorit folcloric, de fantastic și real, de feerie cu satiră și viziune realistă, *Peer Gynt* aduce un erou din aceeași familie spirituală cu Till Eulenspiegel și baronul Münchhausen. Opusă lui *Brand*, prin eroul său, piesa *Peer Gynt* este o satiră a unei existențe lipsite de ideal, cu aluzii la situații concrete din Norvegia epocii.

În perioada marilor drame realiste, Ibsen este prezent în mijlocul evenimentelor sociale ale epocii și își lărgește tematica trecând de la problemele morale ale individului la cele sociale.

Conținutul acestor piese, structura morală a personajelor exprimă atitudinea protestatară a lui Ibsen împotriva societății contemporane lui, a oportunismului, a conformismului social, a minciunii și egoismului. „Niciodată nu m-am inspirat din ideile altora și nu

Nora de H. Ibsen (scenă din spectacolul Teatrului Național din Oslo)

m-am condus după părerile nimănui. Totdeauna am recurs la propria mea gândire și simțire. Iar ceea ce m-a făcut să scriu cele ce am scris a fost impresia puternică pe care mi-a produs-o contradicția dintre destinele omului și organizările sociale actuale, formate de oameni. Aceasta a fost vocația mea", mărturisește Ibsen într-o scrisoare. Dramaturgul are convingerea, care se resimte în psihologia eroilor săi, că schimbarea socială trebuie să fie precedată de schimbări radicale în caracterul omului.

Piesele *Stâlpii societății*, *O casă de păpuși (Nora)*, *Strigoii*, *Un dușman al poporului* reprezintă realizările cele mai importante pe linia teatrului realist, Ibsen devenind unul dintre cei mai valoroși autori dramatici în plan universal.

În *O casă de păpuși* acțiunea se dezvoltă în jurul personajului central, Nora, nume sub care este cunoscută piesa, și abordează tema emancipării femeii.

Falsificând iscălitura tatălui ei, Nora obține un împrumut de la Krogstad, pentru a-și salva soțul, pe Torvald Helmer, grav bolnav.

Ea restituie, cu mari eforturi, o parte din sumă, dar Krogstad îi cere să intervină pe lângă soțul ei, numit director al băncii, pentru a nu fi concediat, în caz contrar, denunțând-o și declanșând un scandal public.

Neînduplecat, Helmer nu admite cererea Norei și numește în postul rămas liber, după concedierea lui Krogstad, pe doamna Linde, o veche prietenă a Norei. Helmer află, printr-o scrisoare a șantajistului Krogstad, cauza zbuciumului Norei, dar nu se schimbă în hotărârea lui. Când, la stăruința doamnei Linde, dragostea de odinioară a lui Krogstad, acesta îi înapoiază chitanța și Helmer redevine afectuos, Nora trăiește zguduitoarea revelație a adevărului că nu a fost iubită cu adevărat. Drama falsei fericiri o transformă pe Nora, care părăsește casa ei, o casă „cu păpuși", și pe omul convențional, pe Torvald Helmer. Dincolo de obligațiile de mamă și soție, ea se îndreaptă de acum înainte spre îndatoririle față de ea însăși.

Temă

Citiți următorul fragment și reflectați asupra unei dezbateri pe tema: este îndreptățit gestul Norei față de familia sa?

HELMER: N-ai fost, n-ai fost fericită?

NORA: Nu. Am fost veselă. Atât. Și tu erai foarte drăguț. Dar căminul nostru n-a fost altceva decât o casă cu păpuși. Ți-am fost soția păpușă, așa cum acasă, la tata, eram copilul păpușă. Și copiii mi-au fost la rândul lor păpuși. Când apucai să te joci cu mine, petreceam cum petreceau copiii când îi luam și mă jucam cu ei. Așa a fost căsnicia noastră, Torvald.

HELMER: În vorbele tale e un grăunte de adevăr... oricât ar fi de exagerate ca proporții și sens. Dar începând de acuma va fi altfel. Au trecut zilele de joacă; e vremea să începem educația.

NORA: Educația cui? A mea sau a copiilor?

HELMER: Atât a ta, cât și a copiilor, dragă Nora.

NORA: Ah, Torvald, tu nu ești omul care să mă educe făcând din mine femeia pe care ți-o dorești tu.

HELMER: Și asta mi-o spui așa, de-a dreptul?

NORA: Și eu... sunt eu oare în stare să-mi educ copiii?

HELMER: Nora!

NORA: N-ai spus chiar tu, mai înainte... că nu ți-e îngăduit să-mi încredințezi o asemenea menire?

HELMER: Într-un moment de surescitare! Cum poți să ții seama de asta?

NORA: Totuși, ai avut dreptate. Nu sunt aptă pentru asemenea menire. Am o altă dorință pe care trebuie mai înainte s-o îndeplinesc. Trebuie să-mi fac mai întâi propria mea educație. Și tu nu ești omul în stare să mă ajute la așa ceva. Eu singură trebuie să mi-o fac. Iată de ce te părăsesc chiar acum.

HELMER: (sărind): Ce-ai spus?

NORA: Ca să mă aflu pe mine trebuie să mă lupt cu lumea din afară și să fiu cu totul singură. Iată de ce nu pot să rămân mai departe la tine.

HELMER: Nora! Nora!

NORA: Te părăsesc chiar acum. Christine mă poate adăposti în noaptea asta...

HELMER: Ai înnebunit! Nu se poate să faci una ca asta! Nu-ți permit!

NORA: De acum nu mai are nici un sens să nu-mi permiți ceva. Iau cu mine lucrurile mele. Nu vreau să mai am nimic de la tine, nici azi... nici mai târziu.

HELMER: Ce nebunie!

NORA: Mâine mă duc acasă... adică în orașul meu, ca odinioară. Acolo îmi va fi mai ușor să încerc să fac ceva.

HELMER: Ființă orbită, lipsită de experiență!

NORA: O să mă străduiesc, Torvald, să agonisesc experiență.

HELMER: Să-ți părăsești gospodăria, soțul și copiii! Gândește-te... ce-o să zică lumea!

NORA: În privința asta nu-mi fac nici o grijă. Știu numai că pentru mine e necesar să procedez în felul ăsta.

HELMER: O, e revoltător. Vrei să te sustragi de la cele mai sfinte îndatoriri?

NORA: Ce înțelegi tu prin îndatoriri sfinte?

HELMER: Mai întâi să-ți explic ce înseamnă asta! Nu oare îndatoririle față de soțul și copiii tăi?

NORA: Am alte îndatoriri care-mi sunt tot atât de sfinte.

HELMER: N-ai altele. Care altele ai mai putea să le ai?

NORA: Îndatoririle față de mine însămi.

HELMER: În primul rând ești soție și mamă.

NORA: Nu mai cred în așa ceva. Cred că sunt înainte de toate om, cum ești și tu... ba chiar mai mult... și am să încerc să devin. Știu bine, Torvald, că lumea o să-ți dea ție dreptate și că așa scrie și în cărți. Dar eu nu mai pot lua drept sentință ce spune lumea și ce scriu cărțile. Trebuie să cuget singură, să ajung să mă lămuresc.

HELMER: Nu ești lămurită asupra situației tale în propria ta familie? Nu ai în privința asta sfetnicul cel fără de greș? Nu ai religia?

NORA: Ah, Torvald, aproape că nu mai știu ce e religia.

HELMER: Ce spui? Ce?

NORA: Știu atât cât ne-a spus pastorul Hansen, când am fost la spovedanie. Propovăduia că religia e cutare și cutare. Când am să mă lămuresc singură asupra acestor păreri și voi ajunge să mă bizui numai pe mine, am să încerc să-mi clarific și asta. Vreau să-mi dau seama dacă cele spuse de pastorul Hansen sunt adevărate și mai cu seamă dacă sunt adevărate pentru mine.

HELMER: Ah... nemaipomenit, să auzi asemenea vorbe din gura unei femei tinere! Dacă nici religia nu izbutește să-ți fie călăuză, atunci lasă-mă să apelez la conștiința ta. Ai cel puțin simțul moralei? Sau răspunde-mi... poate nici atât nu ai?

NORA: Da, Torvald, nu e ușor să-ți răspund. Torvald. Îmi e obsolut imposibil să știu. În privința asta am ajuns la o confuzie totală. Am păreri cu totul opuse alor tale. Acum aud că și legile ar fi într-alt fel decât îmi închipuiam, dar că în felul lor ar fi drepte... vezi, asta nu-mi intră în cap. Cu alte cuvinte n-ar fi legal ca o femeie să vrea să cruțe pe tatăl ei care e pe moarte și nici legitim ca o femeie să salveze viața omului ei! Așa ceva nu pot crede!

HELMER: Vorbești ca un copil! Nu înțelegi societatea în care trăiești.

NORA: De bună seamă că n-o înțeleg. Dar acum am să mă silesc să le cercetez toate cu mai multă atenție. Să ajung să-mi dau seama de partea cui e dreptatea... de partea societății sau de partea mea.

HELMER: Ești bolnavă, Nora. Astea-s friguri. Cred chiar că aiurezi.

NORA: Sunt sigură că niciând n-am simțit, n-am înțeles atât de limpede, ca în clipa de față.

(Actul III)

În galeria de personaje feminine din dramaturgia lui Ibsen, Nora este un caracter complex, original, cu o structură psihologică bogată, interiorizată. Victima unei căsătorii de convenienţă, ea trăiește o zbatere adâncă de-a lungul dramei, manifestându-se ca mamă devotată, soție tandră, prietenă iubitoare, pentru a se transforma, în final, într-o ființă liberă, care își părăsește soțul, meditând asupra drepturilor sale de om. Ca majoritatea personajelor lui Ibsen, atrasă de himera absolutului, Nora pleacă spre zări ale căror lumini autorul nu ne lasă să le întrevedem.

După *Strigoii*, piesă cu unele accente naturaliste, Ibsen creează dramele în care interesul se concentrează asupra psihologiei unor eroi preocupați de a se realiza pe ei înșiși. *Rața sălbatică*, *Rosmersholm*, *Hedda Gabler* impun mai pregnant pe marele dramaturg realist, prin realizarea lor artistică și prin dimensiunile morale ale personajelor. Ibsen contribuie la dezvoltarea dramaturgiei realiste și prin reînnoirea tehnicii dramatice. Maxima concentrare, restrângerea numărului de personaje, densitatea dialogului, tehnica retrospectivă în narațiune, rezerva față de monologul care dă tentă declamatorie, finalul adeseori neconclusiv sau anunțat de atmosfera piesei sunt elemente care exprimă aportul lui Ibsen la modernizarea genului. El anunță șirul marilor dramaturgi: Shaw, Cehov, Pirandello, Camil Petrescu, care-i sunt, în parte, tributari.

„Acesta e Ibsen, dramaturgul genial care poate fi comparat cu Shakespeare. Opera lui stă pe un paradox, contrazicând toate tradițiile, eliminând tipologia convențională a teatrului, fiind realistă, enigmatică și mitică, familiară și speculativă, încruntând frunțile de gânduri, nu mai puțin spectaculoasă și zguduitoare".

(G. Călinescu)

„Fapt este că prin ideologia, prin concepția sau prin tehnica sa dramatică — Ibsen a exercitat o influență considerabilă asupra teatrului european și american de mai târziu și chiar din timpul său".

(O. Drimba)

BIBLIOGRAFIE

Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet, Moș Goriot*, București, Editura Tineretului, 1968 ;

L. N. Tolstoi, *Război și pace*, ediția a IV-a, vol. I—IV, București, Editura Univers, 1971 ;

G. Călinescu, *Lev Tolstoi*, în volumul *Scriitori străini*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 552—580 ;

Henrik Ibsen, *Teatru*, vol. II, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

NATURALISMUL

Curentul naturalist, care s-a afirmat după 1860, mai întâi în Franţa — asemenea curentului realist —, reflectă în operele sale, în mod fidel, realităţile sociale.

Scriitorul naturalist vrea de-a dreptul să se substituie omului de ştiinţă. Iată cum înţelege un romancier naturalist, Émile Zola, să conceapă un roman (citãm din prefaţa sa la romanul *Thérèse Raquin*) :

„In Thérèse Raquin am vrut să studiez temperamente, iar nu caractere. Aici e toată cartea. Am ales personaje complet dominate de nervii şi de sângele lor, lipsite de liberul arbitru, târâte în fiecare act al vieţii lor de fatalitatea cărnii. Thérèse şi Laurent sunt nişte brute omeneşti, nimic mai mult. Am căutat să urmăresc pas cu pas în aceste brute hărţuirea surdă a patimilor, impulsurilor instinctului, detracările cerebrale survenite în urma unei crize nervoase. Iubirile celor doi eroi ai mei reprezintă satisfacerea unei nevoi fizice. Crima pe care o săvârşesc este o consecinţă a adulterului lor [...], remuşcările lor reprezintă o simplă dezordine organică, o răzvrătire a sistemului nervos extrem de încordat. Sufletul este cu totul absent, o recunosc, pentru că aşa am vrut să fie [...]. Scopul pe care l-am urmărit înainte de toate a fost un scop ştiinţific [...]. Am arătat tulburările profunde ale unei firi sangvine în contact cu o fire nervoasă [...]. Fiecare capitol este studiul unui caz curios de fiziologie [...]. Într-un cuvânt, n-am avut decât o dorinţă : să caut în ei animalul, să nu văd decât animalul [...] şi să notez, scrupulos, senzaţiile şi actele acestor fiinţe. Am făcut pur şi simplu pe două trupuri vii operaţia analitică pe care chirurgii o fac pe cadavre."

Scriitorul naturalist copiază fotografic realitatea, fără a selecta ceea ce e caracteristic şi semnificativ, în caractere netipice pe care le plasează în împrejurări întâmplătoare, oferind deci o falsă imagine a realităţii. Înlocuieşte „caracterele" prin „temperamente" fără a ţine seamă de factorii primordiali ai personalităţii umane — raţiune, voinţă, sentiment, capacitatea de a reacţiona în sens moral etc. reducând fiinţa umană aproape exclusiv la datele sale biologice. Aceste „temperamente" sunt rezultatele fatale a doi factori : ereditatea şi presiunea mediului social.

împotriva cărora individul nu poate acționa, efectiv și eficient, în nici un fel. Pentru scriitorul naturalist nu există „stări sufletești", ci numai stări fizice, manifestări ale unor instincte, forme de devitalizare a organismului sau urmări ale unor dezordini organice de natură nervoasă. Naturalismul și-a cristalizat principiile sub influența celebrului medic Claude Bernard, fondatorul fiziologiei experimentale. Ambiția romanului naturalist este de a deveni roman „științific", „roman experimental" (cum își intitulează Zola studiile sale teoretice), care „înlocuiește studiul omului abstract prin studiul omului natural, supus legilor fizico-chimice și determinat de influențele mediului".

Marea greșeală a scriitorilor naturaliști este de a fi crezut că „pe două trupuri vii" se poate face aceeași operație „pe care chirurgii o fac pe cadavre" ; cu alte cuvinte, de a fi considerat omul ca pe o ființă pasivă, ca un dat exclusiv biologic, supus atotputernicei, „fatalei" legi a eredității și de a fi ignorat cu totul factorii esențiali ai personalității umane și legile obiective ale vieții sociale.

Un viciu al concepției naturaliste este predilecția deosebită a acestor scriitori pentru cazurile patologice. Literatura naturalistă manifestă predilecție pentru tarele fiziologice.

Scriitorii naturaliști care au dat literaturii universale opere de valoare (printre aceștia numărându-se Guy de Maupassant, Alphonse Daudet, frații Goncourt, Huysmans etc.) au depășit limitele curentului.

În acest sens, cel mai elocvent este cazul lui Zola.

ÉMILE ZOLA (1840—1902) a început prin a se documenta serios, studiind dosarele justiției, fiziologia omului, tarele sociale, crimele, furturile, adulterele, bolile ereditare, originea și istoria unor familii burgheze dintr-un oraș de provincie. Stimulat de exemplul lui Balzac, Zola scrie o serie de douăzeci de romane, reunite sub titlul general de *Familia Rougon-Macquart*. Concepția naturalistă este enunțată în nota la primul roman :

„Din punct de vedere fiziologic, familia Rougon-Macquart reprezintă o succesiune lentă de accidente nervoase ce se declară la membrii acestei familii în urma unei prime leziuni organice, și care determină la fiecare din indivizii acestei familii, după mediul lor respectiv, sentimentele, dorințele, pasiunile, toate manifestările omenești, naturale și instinctive, ale căror produse capătă numele convenționale de virtuți și vicii".

Émile Zola

Subiectul principalelor romane arată natura tematicii și metoda scriitorului. *Cârciuma* este povestea tristă a spălătoresei Gervaise, nenorocită nu numai de soțul, ci și de amantul ei. Moravurile muncitorilor parizieni sunt prezentate cu multă forță, dar rezumându-se numai la formele degradării morale. *Banii* este romanul unui bancher, speculator îndrăzneț, care luptă, reușește, apoi este ruinat de un alt bancher mai abil decât el. *Nana* este frumoasa fiică a spălătoresei Gervaise, curtezană care, spre a-și răzbuna umilințele originii sale modeste, ruinează mai mulți reprezentanți ai aristocrației. *Prăpădul* descrie în tablouri puternice momentele dramatice ale asediului Parisului și ale Comunei.

Opera cea mai puternică a lui Zola, una din capodoperele romanului universal, este romanul *Germinal*, care s-a bucurat de o extraordinară popularitate. Tema pe care și-a propus-o Zola aici este conflictul dintre muncă și capital. Adevăratul subiect al cărții nu este atât drumul vieții — o viață de muncă, de luptă, de dragoste — a tânărului muncitor Etienne, cât însăși viața asuprită și mizeră a muncitorilor minieri, pusă în contrast cu luxul, egoismul și cinismul proprietarilor minei. Impresionează, în acest roman, scenele — redate în aspre culori realiste — din viața de fiecare zi a muncitorilor și familiilor lor ; vigoarea cu care romancierul își construiește personajele ; varietatea tipurilor umane de o perfectă veracitate ; forța imaginației scriitorului (de pildă, în descrierea minei, care apare asemenea unei ființe fantastice) ; amploarea scenelor de mase, de o mare forță epică, în zugrăvirea cărora se revelează deplin calitățile de mare scriitor ale lui Zola ; dramatismul momentelor de represiune a grevei, soldate cu 14 morți și 25 de răniți ; sau tragica scenă, de neuitat, a inundării minei de către nihilistul Souvarine. Numeroase fragmente — precum cel de mai jos — dovedesc o serioasă documentare la fața locului :

„Catherine, care tocmai își încălzea mâinile, trebui să plece o dată cu grupul. Etienne o lăsă să treacă înainte și urcă în urma ei. Cutreiera iarăși un labirint de scări și coridoare obscure, prin care picioarele desculțe făceau un zgomot moale de târlici învechiți. Dar se ivi lămpăria, o încăpere ferestruită ca un geamlâc, plină de rafturi pe care se aliniau, unele sub altele, șiruri de sute de lămpi Davy, controlate, spălate din ajun, aprinse, aidoma făcliilor în jurul unui catafalc. La ghișeu, fiecare lucrător și-o lua în primire pe a sa, marcată cu numărul lui ; apoi o cerceta și o închidea cu mâna lui, în vreme ce la o masă pontatorul însemna în registru ora coborârii în puț. Trebui ca Maheu să intervină pentru lampa noului său încărcător de vagoane. Mai era încă o precauție de luat ; lucrătorii treceau prin fața unui verificator care se asigura că toate lămpile erau bine închise.

— Fir-ar al dracului ! Nu-i cald deloc pe-aici, murmură Catherine, dârdâind."

(Partea I, cap. 3)

Nu lipsesc aici, ca și în alte romane ale lui Zola, nici aspecte ostentativ brutale, cu un caracter tipic naturalist, în unele scene, în gesturi, în dialog. Dar deasupra unor astfel de aspecte rămâne — printre alte merite ale romancierului — și acela de a fi realizat aici, pentru prima dată în istoria literaturii universale, o descriere a unei greve muncitorești.

Greva n-a avut însă rezultatul așteptat. După sângeroasa represiune, muncitorii se reîntorc la viața lor de mizerie. Dar jertfele n-au fost za-

darnice, căci din sângele victimelor vor „germina“ (de unde și titlul romanului) noi revolte, mai bine organizate. Acesta este mesajul romanului *Germinal*.

„É. Zola mi-a apărut întotdeauna ca unul din reprezentanții cei mai viguroși, cei mai exemplari ai secolului al XIX-lea“.

(Th. Mann)

Teatrul. Ilustrarea principiilor și tehnicii naturaliste o regăsim și în domeniul teatrului. Primul model de dramă naturalistă l-a dat Zola, prin dramatizarea romanului său *Thérèse Raquin*. Dar răsunetul european al teatrului naturalist l-au asigurat germanul **Gerhart Hauptmann** (1862—1946) și suedezul **August Strindberg** (1849—1912).

Teme:

Care sunt trăsăturile specifice naturalismului?
Care este tema romanului Germinal?

BIBLIOGRAFIE

Émile Zola, *Germinal*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă (Biblioteca pentru toți), 1960.

PARNASIANISMUL

Parnasianismul este denumirea curentului poetic constituit în al șaptelea deceniu al secolului trecut, ale cărui principii sunt opuse atât principiilor naturalismului, cât și celor ale literaturii romantice.

În primul rând, poetul parnasian exclude din poemele sale orice preocupare de viață socială, retrăgându-se în sine nepăsător față de problemele lumii din jur. Spre deosebire de romantici, poeții parnasieni refuză să-și dezvăluie emoțiile și simțămintele intime. Ca urmare, poezia lor va fi „impersonală", adică obiectivă, rece, reținută.

Așadar, parnasienii proclamă „impersonalitatea" în artă. „Impersonalitatea" lor însă este relativă; ei nu-și interzic complet exprimarea sentimentelor personale în poezie, dar își cenzurează dorința căutând cât mai mult să se rețină, să apară cât mai obiectivi".

Poezia parnasiană va deveni nu „mărturisire" sentimentală, ca la romantici, ci descriere poetică, repovestire a unor mituri sau legende, comentariu sau meditație filozofică. Acestea sunt principalele teme și modalități lirice ale parnasianismului.

Dar, dacă neglijează fondul emotiv al unui poem, parnasienii acordă cea mai mare atenție formei, perfecțiunii versificației, cultivării unor specii lirice cu forme fixe și dificile, cum este sonetul, sau folosirii unui vocabular ales, strălucitor, prețios.

În felul acesta, ei proclamă retragerea poetului „în turnul său de fildeș" și idealul „artei pentru artă". Între principalii poeți parnasieni (Th. Gautier, Hérédia, Sully-Prudhomme), primul lor îl ocupă Leconte de Lisle.

Leconte de Lisle (1818—1849) a fost șeful recunoscut al curentului parnasian. Născut într-o îndepărtată colonie franceză, a cunoscut îndeaproape peisajul exotic și cultura Indiei, ceea ce se va oglindi insistent în poezia sa.

Tipul poetului erudit, traducător al marilor clasici greci, bun cunoscător al filozofiei, Leconte de Lisle se întoarce spre trecut ca spre un refugiu din fața realităților contemporane, pe care nu le acceptă, dar nici nu le combate. În tablourile din natură poetul parnasian păstrează o puritate a liniilor și culorilor, prețuite în sine, ținând să păstreze o atitudine obiectivă, impersonală, fără o directă participare afectivă.

Autor al culegerilor de poezii care l-au făcut cel mai reputat poet al Franței după moartea lui V. Hugo *(Poeme antice, Poeme barbare, Poeme tragice)*, Leconte de Lisle poetizează mituri ebraice sau indiene, celte sau scandinave, grecești sau polineziene, cu multă poezie și cu un deosebit

simț epic. O altă formă de retragere a poetului din actualitate o reprezintă poezia sa exotică, în care, cu un mare talent descriptiv, este redat peisajul tropicelor cu fauna caracteristică.

Situându-se pe linia principiilor curentului parnasian, Leconte de Lisle își afirmă atitudinea individualistă și reținută:

„În orgoliul meu mut, în mormântul meu fără glorie,
Chiar de-aș fi înghițit de neagra veșnicie,
Nu-mi voi vinde lumii durerea sau entuziasmul..."

În realitate, el este un neliniștit, iar nemulțumirea sa profundă capătă adeseori forma unui pesimism sumbru.

„Caut să definesc locul pe care-l ocupă în secolul nostru acest poet liniștit și viguros [Leconte de Lisle], unul din cei mai dragi nouă și mai prețuiți".

(Ch. Baudelaire)

Teme:

Care sunt trăsăturile specifice parnasianismului?
Numiți principalii reprezentanți ai parnasianismului.
Ce tipuri de poezie cu formă fixă cultivau, de preferință, parnasienii?

CHARLES BAUDELAIRE (1821—1867). Este unul dintre marii poeți ai lumii din secolul trecut care nu poate fi încadrat într-un curent anumit. În poezia lui se întâlnesc elemente și atitudini variate, pe care însă geniul poetului le-a contopit într-o perfectă unitate organică, de profundă originalitate. De aceea, Baudelaire este considerat un principal punct de plecare al poeziei moderne. Dar el n-a fost numai un mare poet, ci și un critic (literar, muzical, plastic) înzestrat cu o gândire profundă și cu inteligență foarte ascuțită.

Charles Baudelaire

Baudelaire a urât profund lumea egoistă, superficială, vulgară și ipocrită în mijlocul căreia trăia. Poetul s-a lăsat stăpânit de acel sentiment de scepticism, plictiseală și dezgust de viață (denumit prin cuvântul de origine engleză „spleen"), care — unindu-se cu o atitudine de revoltă violentă — impregnează

toată poezia sa. În privința aceasta, semnificativ este poemul intitulat *Spleen*, cu ultima strofă :

„Și lungi și nesfârșite convoaie mortuare
Încet și fără muzici prin suflet trec mereu ;
Speranța-ntinsă plânge ; și, rea, dominatoare,
Înfige Spaima negrul ei steag în craniul meu."

Din acest complex de idei și sentimente s-a născut acea culegere celebră de vreo cincizeci de poezii, intitulată *Florile răului* (1857), pe care poetul o prezenta cititorilor, mărturisind într-o scrisoare : „În această carte sălbatică mi-am pus toată inima, toată duioșia iubirii, toată religia mea și toată ura". Și, într-adevăr, rareori s-a întâmplat în toată literatura universală ca un volum de poezii (singurul pe care l-a scris Baudelaire) să aducă sinceritatea atât de totală a unui poet care își mărturisește frământările sufletești de un patos dramatic, în cuvinte neobișnuit de tari :

„Greșelile, păcatul, zgârcenia, prostia
Ne-aruncă-n suflet zbucium și-n trupuri frământări,
Și noi nutrim cu grijă blajine remușcări
Așa cum cerșetorii își cresc păducheria.
Păcatele ni-s aspre, căințele mișele,
Mărturisirea noastră ne-o răsplătim din gros,
Și iar ne-ntoarcem veseli pe drumul glòduros,
Crezând cu lacrimi sterpe că ne-am spălat de rele."

Baudelaire este, așadar, poetul mizeriei morale, exprimând conștiința degradării morale în care — împinși de o lume nedreaptă, dar și de propriile lor slăbiciuni și vicii — ajunge o întreagă categorie de oameni și, în primul rând, poetul însuși. Ceea ce domină această poezie este revolta și dezgustul poetului față de tot ce e meschin și urât în jurul său, precum și o arzătoare dorință de a se înălța spre un ideal de frumusețe și puritate.

Totodată, Baudelaire este și poetul mizeriei materiale a vieții orașului ; un ciclu de 18 poeme dedicate aspectelor străzii este intitulat *Tablouri pariziene*. Cu îndurerate accente de umanitate el evocă sărăcia și truda celor oropsiți, chipuri de bătrâni săraci, de cerșetori, de orfani, de orbi, victime ale rânduielilor nedrepte :

„Acum însă, cerșetoare,
Cauți resturi de mâncare
La vreo biată cafenea
De mahala ;
Pe furiș te ulți visând
La vreun juvaier de rând..."

Dintre poeziile sale mai cunoscute amintim *Albatrosul* — simbolul poetului neînțeles de lumea vulgară.

Temă

Citiți poemul Albatrosul *și arătați modalitatea specifică în care se realizează tema.*

Deosebit de important pentru istoria poeziei moderne este sonetul *Corespunderi*, ale cărui versuri anunță de pe acum principii ale poeziei simboliste de mai târziu :

„Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un acord în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet, se-ngână și-și răspund."

Deznădejdea damnatului aruncat într-o lume dezolantă, de mizerie fizică și morală, este laitmotivul *Florilor răului*. Poetul cere femeii salvarea, deși știe că e zadarnic :

„Îți cer acuma mila, tu, singura-mi iubire,
Din hăurile-n care greu inima mea geme
E-o lume plumburie și fără strălucire
În care noaptea-i plină de spaime și blesteme."

Revoltat contra divinității indiferente față de suferința umană, a nedreptății și a vulgarității, poetul speră în putința de evadare în frumosul artei, în cele din urmă însă implorând moartea, neantul, în care așteaptă să găsească „altceva" :

„Otrava ta ne-o toarnă drept balsam și ne lasă
Să ne-nfundăm în hăul cel fără de ecou !
Și dacă va fi raiul sau iadul, nu ne pasă !
Un singur gând ne arde : să dăm de ceva *nou* !"

Baudelaire a adus în poezia universală „un fior nou" (cum spunea V. Hugo), și anume, acea tendință caracteristică omului modern de acută autoanaliză morală. „Mijloc de originalitate : sinceritate absolută", nota poetul. Dar el nu-și etalează „inima" spre a-l emoționa pe cititor, asemenea romanticilor, ci — cu o mare luciditate — își sondează „spiritul", profunzimile eului, cutremurându-l pe cititor prin dezvăluirea unor probleme tragice care-l frământă pe omul modern. De asemenea, Baudelaire va impune în poezia modernă și atât de fecundul concept al „corespondențelor", prin care el va fi marele precursor al simbolismului.

„Profunda originalitate a lui Baudelaire constă, după mine, în faptul de a reprezenta, puternic și esențial, omul modern, produs al rafinamentelor unei civilizații excesive... Această individualitate de senzitiv, Ch. Baudelaire o reprezintă în stare de tip, de erou dacă vreți".

(P. Verlaine)

BIBLIOGRAFIE

Ch. Baudelaire, *Florile răului*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967 ;

I. Bindea, I. Cămărășan, *Antologie bilingvă de poezie franceză*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970.

SIMBOLISMUL

Simbolismul este curentul literar apărut în Franța în jurul anului 1880, ca o reacție împotriva poeziei prea retorice a romanticilor, precum și împotriva impersonalității reci a poeților parnasieni.

Poezia simbolistă este exclusiv o poezie a sensibilității pure. Nu-l interesează pe poetul simbolist nici poezia naturii în sine, nici poezia socială, nici poezia de idei. Obiectul poeziei simboliste îl constituie stările sufletești nelămurite, confuze, care, neputând fi formulate clar (și poetul chiar se complace în această lipsă de limpezime), nu vor putea fi transmise decât pe calea sugestiei.

Mijloacele prin care se realizează această sugestie sunt multiple.

Astfel este rămânerea voită într-o formă neclară de exprimare. „Arta adevărată este întotdeauna de neînțeles : o dată înțeleasă, ea încetează de a fi artă pură" — spunea un teoretician simbolist ; iar altul : „A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ți-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul ; să sugerezi obiectul, iată visul nostru". Apoi — folosirea simbolului. Simbolul a mai fost adeseori folosit în poezie (de pildă, la romantici), dar pentru a exprima, a lămuri, a materializa o idee sau un sentiment, în timp ce la simboliști funcția simbolului rămâne aceea de a sugera, nu de a explica sau clarifica.

Principiul corespondențelor între senzații este, de asemenea, fundamental pentru poezia simbolistă. În versuri ca acestea, din sonetul citat mai sus :

„Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște câmpii..."

observăm că poetul urmărește să sugereze cititorului o impresie servindu-se de corespondențe între senzații de ordin diferit — olfactive, tactile, gustative, auditive și vizuale.

In acest sens, o poezie extremă marchează Rimbaud, într-un sonet în care fiecare vocală evocă poetului o anumită culoare și o anumită ordine de imagini sau sentimente ; sau Macedonski, când utilizează zece cerneluri de culori diferite, potrivit „culorii" pe care o evocă poetului sonoritatea unui cuvânt sau a unei silabe !

Un alt caracter al poeziei simboliste este căutarea muzicalității exterioare, obținute nu numai prin ritmuri și rime perfecte, ci mai ales prin repetiția obsedantă a unor cuvinte sau a unor anumite vocale.

Edgar Degas, *Clasa de dans*

În același scop de creare a sugestiei, simboliștii folosesc adeseori versul liber, pentru a exprima mai nestingherit de rigorile prozodiei mișcările intime ale sentimentului poetic. Ei au fost cei dintâi care au teoretizat versul liber, mergând uneori până acolo încât să prescrie o anumită tehnică, spre a obține o adevărată „orchestrare" sugestivă a unui poem.

Paul Verlaine (1844—1896) a fost privit de poeții simboliști ca fiind șeful curentului. Culegerile sale de poezii (*Serbări galante*, *Romanțe fără cuvinte* etc.) arată că poetul nu este preocupat de dezbaterea unor idei. El afirmă că arta înseamnă „a fi absolut tu însuți".

Varlaine acordă o mare importantă efectelor muzicale ale versurilor, rezultate din repetiții de cuvinte, din folosirea refrenului sau a vocalelor repetate în mod obsedant, ca în acest scurt *Cântec de toamnă*, care, în traducere, bineînțeles că nu-și poate păstra întregul efect muzical din textul original :

Al toamnei lin
Prelung suspin,
Ca de vioară.
Răneşte greu
Sufletul meu
Şi mă-nfioară.

Pendule bat
Şi-ndurerat
N-ascult nici una,
Căci în urechi
Simt zvonuri vechi
Şi plâng întruna

Şi singur sunt
În asprul vânt
Care mă poartă,
De par acu'
Asemeni cu
O frunză moartă.

(Traducere de M. Cruceanu)

Poezia lui, lipsită de fiorul dramatic al dezbaterilor de probleme profund umane sau de o vibrație pasională puternică, este constituită din

Alfred Sisley, *Satul Voisins*

întrebări neclare, visuri inconsistente, triste̦ți nelămurite, aspira̦ții nostalgice, stări melancolice, ca în *Mon rêve familier*. Iată acest poem în traducerea lui Tudor Arghezi :

M-am întâlnit adesea, ca și cum ne-am fi scris,
Cu-o prietenă, tot alta și-aceea, noaptea-n vis.
Necunoscută totuși, din umbre tot pribege,
Mi-e drag deopotrivă, și ea mă înțelege.
E smeadă ? E bălaie ?... Nu știu nici cum o cheamă :
Spus, numele, în șoapte, nici nu-l băgai în seamă.
L-am auzit, ca glasul, departe de pământ,
Al celor duși de-a pururi, de-au fost și nu mai sunt,
Rătăcitor prin ceață, pierdut și așteptat,
Când și chema̦ții vie̦ții de-apoi și l-au uitat.
Căutătura-i rece, ca de statuie-nnaltă,
Se uită peste mine și-n lumea cealaltă.

Sau, ca să mai reproducem un alt adevărat document literar, în poemul *Plânge în inima mea* tradus de Lucian Blaga :

Plânge în inima mea
Cum plouă peste oraș.
Ce-i tristețea aceasta grea,
Răul ce inima-mi ia ?

O, dulce murmur de ploaie
Pe-acoperișe și-n zare !

În inima ce se îndoaie,
O, cântecul, murmur de ploaie!

Plânsul noimă nu are
În inima ce mi se frânge,
Ce? Nici o trădare?
Jalea noimă nu are.

Un chin fără măsură
Să nu știi de ce,
Fără iubire și ură,
Suferi peste măsură.

Temă

Comparați efectele sonore dintr-o poezie de G. Bacovia cu cele din poezia lui Verlaine.

„Mergeți atât de aproape de țărmul poeziei încât riscați să cădeți în muzică. Poate că aveți dreptate".

(Th. de Banville, într-o scrisoare către Verlaine)

Stéphane Mallarmé (1842—1898) a fost un alt maestru recunoscut al școlii simboliste. Indiferent și el la viața lumii exterioare, poet cu o formație intelectuală mai solidă, un temperament mai calm și echilibrat, Mallarmé este dezgustat de viața banală și vulgară, din care visează să evadeze:

„Carnea e tristă, vai! și-am citit tot ce-i scris.
Să fug! să fug acolo! Al păsărilor vis
E beat de-atâta spumă și de atâta cer!
Nici vechile grădini răsfrânte-n ochi de ger,
Nimic nu-mi poate-opri acest sunet flămând
De zări..."

(Briza marină)

Mijloacele artistice ale lui Mallarmé sunt însă mai subtile, mai rafinate decât cele ale lui Verlaine — ceea ce se poate constata, de pildă, din poemul *Vedenie*:

Se-ntristase luna. Albi serafimi plângând
Cu arcușu-n mâini, prin somnul florilor curgând
Scoteau din cupa tăinuită a-mbolnăvitelor viole
Suspine de cristal prelinse pe-auzul micilor corole.

Era sfințita zi a-ntâiului sărut
Și visul crud din suflet mi-a păscut

Stéphane Mallarmé (portret de Edouard Manet)

Sorbind din plin balsamul tristeţelor păgâne,
Ce fără de regrete în veci de veci rămâne.

În inima din care un suflet a culeş
Un vis. Şi rătăcind cu ochii în eres,
Deodată-mi apăruşi în faţă pe strada largă şi pustie
Zvârlind, prin umbrele-nserării, înfiorări de veşnicie.

Da, am ştiut ; erai aceeaşi zână
Care-n copilărie mi-erai în somn stăpână.
Atunci din mâna-ntredeschisă cerneai pe visele-mi curate
Ninsoarea albelor buchete de stele mari şi parfumate.

În faza a doua a creaţiei sale, Mallarmé a renunţat treptat la întrebuinţarea limbajului şi a sintaxei obişnuite, evoluând spre o poezie ermetică, intelectualistă, intenţionat obscură, greu descifrabilă, rezervată unui cerc intelectual de iniţiaţi într-ale poeziei.

Limbajul obişnuit, spune Mallarmé, simplu mijloc practic de comunicare, este cu totul impropriu poeziei, care are nevoie de un „limbaj esenţial". Acest limbaj, poetul şi-l creează folosind permanent elipsa şi perifraza, o sintaxă cu totul neobişnuită, cu nexuri logice absolut proprii. Iată prima strofă din sonetul *Mormântul lui Edgar Poe :*

„Precum vecia-n fine-n El însuşi ni-l arată,
Poetul înteţeşte cu vârful spadei mut
Secolul său în spaimă de-a nu fi cunoscut
Că moartea triumfase în vocea lui ciudată !"

Deci, o poezie fără contact cu realitatea sensibilă, cu sentimentele, cu trăirile sau cu impresiile. O poezie intenționat lipsită de precizie, o poezie care să fie o sugerare a „misterului", fiecare poem putând avea mai multe sensuri și semnificații suprapuse. Cu un imens orgoliu intelectualist, Mallarmé caută să se adreseze numai unui cerc restrâns de inițiați. Rezultatul : o poezie ermetică, fără palpit emoțional, cu sensuri ambigue, cu un limbaj metaforic de frumuseți reci.

„Mallarmé a creat în Franța noțiunea de autor dificil. El a introdus în artă obligația efortului individual".

(Paul Valéry)

Arthur Rimbaud (1854—1891) a fost și el atașat la început la ideaalurile Comunei (vezi, de exemplu, poezia *Fierarul*). În poeziile sale (culegerea principală este intitulată *Iluminările*) apare un temperament exploziv, revoltat, urând și disprețuind tot ce înseamnă meschinărie, înrobire, inerție, exprimând o puternică aspirație spre libertate și aventură :

„În seri de vară-albastre, voi merge pe poteci
Printre țepoase grâne, strivind otava verde,
Și tipărindu-mi pașii în firele ei reci,
Îmi voi lăsa-n vânt părul — ușor să mi-l dezmierde.

Voi merge în tăcere, și fără nici un gând,
Dar îmi va crește-n suflet iubirea nesfârșită ;
Ca un nomad umbla-voi, departe, străbătând
Prea fericit, Natura, ca lângă o iubită."

În locul tonului anemic verlaine-ian, întâlnim la Rimbaud o poezie de elan și de viziune exaltată a unei alte vieți, cu orizonturi largi, eliberate, luminoase, pure. Simbolurile sale sunt grandioase, sugestive, poetul folosind adeseori o sintaxă proprie, exprimare uneori eliptică, și — printre cei dintâi — versul liber.

Un text fundamental pentru estetica simboliștilor este sonetul *Vocalele*, în care principiul sinesteziei este împins până la ultimele limite ale celei mai personale, mai subiective, mai arbitrare interpretări. Reproducem prima strofă :

„A negru, E alb, I roșu, U verde, O de-azur,
Latentele obârșii vi le voi spune-odată :
A, golf de umbră, chingă păroasă-ntunecată
A muștelor lipite de-un hoit, jur-împrejur..."

Dimensiunea fundamentală a sufletului poetului este arzătoarea dorință de a se smulge din meschinăria vieții cotidiene, de plecare spre

alte zări, de descoperire a unei lumi morale noi. Este ideea de bază a acelei capodopere a liricii moderne, poemul *Corabia beată*, care se încheie cu visul unei vieți de simplitate și puritate :

„De vreau, din Europa, vreo apă, e-o băltoacă
Smolită, rece,-n care-n amurg-mbălsămat,
Un băiețaș pe vine, în amărâta-i joacă,
O corăbioară-n fluturi de mai a aruncat."

Ceea ce aduce nou Rimbaud în lirica modernă este încercarea de a exprima inefabilul, de a nota „ceea ce nu putea fi exprimat". Scria poetul :

„Afirm că trebuie să fii *vizionar*, să te faci *vizionar*. Poetul devine *vizionar*, printr-o lungă, imensă și lucidă *dereglare a tuturor simțurilor*. Toate formele de dragoste, de suferință, de nebunie ; el caută în sine însuși, epuizează într-însul toate otrăvurile, pentru a nu păstra decât chintesența lor".

Pentru Rimbaud, a-ți „cultiva sufletul" înseamnă a te elibera de anumite deprinderi intelectualiste, pentru a căuta puritatea și sinceritatea absolută — ceea ce îl va duce pe poet la poezia „vizionară", creatoare de stări sufletești aproape halucinatorii sau, după însuși titlul principalei sale culegeri poetice, de adevărate „iluminări".

Teme :

Care sunt trăsăturile specifice simbolismului ?
Enumerați temele caracteristice poeziei simboliste.

„(Rimbaud) a strălucit ca un meteor, aprins fără nici o altă cauză decât prin simpla sa prezență".

(St. Mallarmé)

BIBLIOGRAFIE

Paul Verlaine, *Versuri*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967 ;
Paul Verlaine, *Tălmăciri* (de St. O. Iosif și D. Anghel), București, Editura Minerva, f.a. ;
Arthur Rimbaud, *Poezii*, București, Editura Tineretului, 1961 ;
St. Mallarmé, *Poezii*, București, Editura Univers, 1972.

TEMA COSMOGONIEI ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ

LITERATURA ASIRO-BABILONIANĂ
EPOPEEA CREAȚIEI LUMII

„Când sus, cerul nu fusese (încă) numit,
(Iar) jos, pământul (încă) nu purta un nume,
(Când) nu exista decât Apsu primordialul, născătorul lor,
Mummu și Tiamat, cea care le-a dat naștere la toți ;
Ci numai apele lor amestecându-se ca un singur corp,
Nici un loc de pășune nu fusese format
(și) nici măcar un mărăciniș nu apăruse,
Când nici unul dintre zei nu fusese adus întru ființă,
(Când) ei (încă) nu fuseseră pe numele
lor chemați și destinele lor (încă) nu
fuseseră fixate,
(In acest timp) fură creați zeii
înăuntrul lor".

LITERATURA EBRAICĂ

„1. La început a făcut Dumnezeu cerul și pământul.

2. Și pământul era netocmit și gol. Întuneric era deasupra adâncului și Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor.

3. Și-a zis Dumnezeu : „Să fie lumină !" Și a fost lumină.

4. Și a văzut Dumnezeu că e bună lumina și a despărțit Dumnezeu lumina de întuneric.

5. Lumina a numit-o Dumnezeu ziuă, iar întunericul l-a numit noapte. Și a fost seară și a fost dimineață : ziua întâia.

6. Și a zis Dumnezeu : „Să fie o tărie prin mijlocul apelor și să despartă ape de ape !" Și a fost așa.

7. A făcut Dumnezeu tăria și a despărțit Dumnezeu apele cele de sub tărie de apele cele de deasupra tăriei.

8. Tăria a numit-o Dumnezeu cer. Și a văzut Dumnezeu că e bine".

(Facerea, I)

LITERATURA GREACĂ
HESIOD, *TEOGONIA (NAŞTEREA ZEILOR)*

„Haos a fost la-nceput. Pământul cu largile-i coapse,
Casă temeinică dată nemuritorilor care
Au stăpânire pe culmea Olimpului plin de troiene.
Tartarul întunecat, sub pământul cu drumuri întinse.
Eros apoi, printre zeii nemuritori cel mai gingaş
Imblânzitor, ce supune pe oameni şi zei deopotrivă,
Gândul în piept amăgind şi voia cea înţeleaptă
Noaptea cea neagră şi — Erebos apoi se iscară din Haos,
Ziua, Eterul venit-au pe lume născute din Noaptea,
Roadă prinzând din iubirea cu întunecatul Ereb.
Geea, slăvită, născu mai întâi asemenea sieşi
Cerul cu stele-mpânzit de jur împrejur s-o cuprindă,
Zeilor, celor ferice în veci lăcaş să le fie.
Munţii înalţi a născut şi grotele adânci hărăzite
Nimfelor, zâne ce-n peşteri de munţi îşi fac locuinţa,
Făr-a rodi din iubire născut-a marea cea stearpă,
Marea vrăjmaşă ce-şi umflă unda-n vâltoarea furtunii,
Iar, din unirea cu Cerul, născu pe-nspumatul Oceanos".

LITERATURA INDIANĂ
IMNUL CREAŢIUNII DIN *RIG-VEDA*
(TRADUCERE DE MIHAI EMINESCU)

„Atuncea nefiinţa, fiinţă nu erau
A acrului mare, boltitul cort din ceriu
Ce-acoperea, atuncea ?... Şi-n ce se ascundeau
Acelе-acooperite... Au în noianul apei,
Au în genune...
Pe-atunci nu era moarte, nimic nemuritor
Şi noaptea-ntunecată din ziua cea senină
Nu era despărţită
Şi fără de răsuflet suflă în sine însuşi
Nemainumitul Unul... Şi-afară de aceste
Nimic n-a fost pe-atuncea
Şi-atât de întunerie era, ca un okean
Neluminat, şi totul era adânc ascuns
În început. Şi unul, învăluit în coaja-i
Uscată, prin viaţă din tainica căldură
Ce singur el o are".

TEMA COSMOGONIEI ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ

LUCREȚIU, *DESPRE NATURA LUCRURILOR*

„Dar cum acea-mbinare de materie
Urzi pământul, cerul, hăul mării
Și soarele și luna călătoare?
Pe rând aceste ți le-oi spune toate.
Doar nu-ntr-adins, cu iscusința minții
S-au așezat atomii fiecare
La locul lui; și ce mișcări să facă,
Nu ei au hotărât, fără-ndoială.
Ci, fel și chip, de-o veșnicie-ntreagă,
Puzderii de atomi ciocniți întruna,
Mânați de greutatea lor prin haos,
S-au tot împreunat în multe feluri,
S-au tot cercat întruna să creeze
Tot ce puteau crea întrulocându-se.
Și, astfel, când cu unii, când cu alții,
Cercând, în veacul veacului tot felul
De-ntrulocări și de mișcări, la urmă
Deodată s-au împreunat aceia
Care-au ajuns a fi ades urzeala
Acestor lucruri mari: pământ și mare
Și cer și-atâtea feluri de ființe".

OVIDIU, *METAMORFOZE*

„Mai înainte de mări, de uscat și de bolta cerească,
Firea la fel peste tot arăta și numită fu Haos,
Neînchipuite se-aflau, fără rost, grămădite de-a valma
Într-un morman necliutit, ale lumii semințe din vrajbă.
Nu se afla vreun Titan omenirii să deie lumină,
Nici nu creștea al ei corn, împlinindu-l din nou, vreo Phoebe,
Nici cumpănit de-al său greu n-atârna în văzduhuri pământul.
Iară pe țărmuri de-a lungul nu-ntinse-ale ei brațe Amphitria.
Cum se găseau la un loc și pământul, și aer, și mare
Huma era neîncetată, necurgătoare și unda,
Bezna domnea prin văzduh și nimic nu-și păstra-nfățișarea,
Toate-n ciocnire fiind; în același cuprins era luptă
Între ce-i rece și cald; ce-i uscat războia cu ce-i umed,
Moale cu ce e vârtos, cele grele cu cele ușoare;
Fierberii capăt i-a pus zeitatea slujită de Fire:
Glia de cer despărți și din ape alese uscatul,
Apoi, din aerul des, osebi-nseninatele ceruri".

MIHAI EMINESCU

V. HUGO, *CREȘTINISMUL*

„Nu se gândea, fiindcă nu se
vorbea ; părând
Că-i moartă zămislirea, născută
de curând ;
Să iște nemurirea vru necreatul
dar :
El sufletul făcându-l, îl puse-n
om, altar
In univers cu suflet doar omul
a fost uns".

RUGĂCIUNEA UNUI DAC

„Pe când nu era moarte, nimic
nemuritor,
Nici sâmburul luminii de viață
dătător,
Nu era azi, nici mâine, nici ieri, nici
totdeauna,
Căci unul erau toate și totul era
una ;
Pe când pământul, cerul, văzduhul,
lumea toată
Erau din rândul celor ce n-au fost
niciodată,
Pe-atunci erai Tu singur,
încât mă-ntreb în sine-mi :
Au cine-i zeul cărui plecăm a
noastre inemi ?"

SCRISOAREA I

„Dar deodat-un punct se mișcă... cel întâi
și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iar el devine
Tatăl...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab
ca boaba spumii,
E stăpânul fără margini peste
marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface
în fâșii,
De atunci răsare lumea, lună,
soare și stihii...
De atunci și până astăzi colonii
de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe
cărări necunoscute
Și din roiuri luminoase izvorând
din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor
nemărginit".

TEMA TIMPULUI ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ. MOTIVELE „FUGIT IRREPARABILE TEMPUS", „FORTUNA LABILIS" ȘI „VANITAS VANITATUM"

LITERATURA EGIPTEANĂ
CÂNTECUL HARPISTULUI

„Regii divini care au fost pe vremuri se odihnesc
în piramidele lor
Și la fel oamenii de neam mare și slăviți
Înmormântați în piramidele lor.
Și și-au clădit case,
Locuințele lor însă nu mai sunt,
Ce s-a petrecut oare cu ele?
. . . . . .

Refren

Petrece-ți ziua cu fericire și nu te mâhni!
Ia seama, nimeni nu-și poate lua avuția cu el!
Ia seama, nici unul din oameni care a plecat
dintre noi nu poate veni înapoi!"

LITERATURA EBRAICĂ

„4. Un neam trece și altul vine, dar pământul rămâne
totdeauna!

5. Soarele răsare, soarele apune și zorește către locul lui
ca să răsară iarăși. [...]

9. Ceea ce a mai fost, aceea va mai fi, și ceea ce s-a întâmplat se va mai petrece, că nu este nimic nou sub soare".

(*Eclesiastul*, I)

„1. Cei ce cugetă nedrept și-au zis în sine: [...]

4. Numele nostru se va uita cu vremea și nimeni nu-și va aduce aminte de lucrurile noastre și viața noastră va trece ca urma norului și se va risipi ca negura, pe care o alungă razele soarelui și căldura lui o îngreunează.

5. Ca umbra de trecătoare este viața noastră și sfârșitul ei e fără înapoiere [...]"

(*Cartea înțelepciunii lui Solomon*, II)

HORAȚIU, *LUI POSTUMUS*

„Hei, Postume, Postume,-n aprigă fugă
se spulberă anii și-n van e-orice rugă,
căci nici bătrâneții ce vine grozavă,
nici morții neînfrânte n-aduce zăbavă !"

FR. VILLON, *BALADA DOAMNELOR DIN ALTE VREMURI*

„Pe ce meleaguri, unde mi-s
romana Flora, cald încât,
Archipiada și Thais
ce-s vere bune prin orând ?
Echo ducând orice cuvânt
spre larg, în zvoană murmurată,
frumoasă coz ? Dar unde sunt
zăpezile de altădată ?

. . . . . .

Închinare :
Pe unde-s Doamne și de când,
nu căuta ! Cheia-i păstrată,
în versul meu ; dar unde sunt
zăpezile de altădată ?"

---

* fugit irreparabile tempus = timpul fuge fără să se mai întoarcă
fortuna labilis = soarta schimbătoare
vanitas vanitatum = deșertăciunea deșertăciunilor

TEMA TIMPULUI IN LITERATURA UNIVERSALĂ. MOTIVELE „FUGIT IRREPARABILE TEMPUS", „FORTUNA LABILIS" ŞI „VANITAS VANITATUM"

M. COSTIN, *VIAŢA LUMII*

„A lumii cânt cu jale cumplită viiaţa,
Cu griji şi primejdii, cum ieste şi aţa,
Prea supţire şi-n scurtă vreme trăitoare.
O, lume hicleană, lume înşelătoare,
Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară ;
Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntorc iară,
Trece veacul desfrânat, trec ani cu roată,
Fug vremile ca umbra şi nici o poartă
A le opri nu poate. Trec toate prăvălite
Lucrurile lumii şi mai mult cumplite.
Şi ca apa în cursul său cum nu să opreşte,
Aşa cursul al lumii nu să conteneşte.
Fum şi umbră sunt toate, visuri şi părere.
. . . . . .
Unde-s ai lumii împăraţi, unde ieste Xerxes,
Alixandru Machidon, unde-i Artaxers,
Avgust, Pompei şi Chesar ? Ei au luat lume,
Pre toţi i-au stins cu vremea, ca niște spume".

J. W. GOETHE, *FAUST*

„Îşi merită viaţa, libertatea — acela numai
Ce zilnic şi le cucereşte ne-ncetat.
Şi astfel îşi petrec aicea pe limanul
Primejdiei copii şi tineri,
Bărbaţi, moşnegi, cu vrednicie anul.
Aş vrea să văd asemenea devălmăşie,
Să locuiesc cu liberul popor pe liberă câmpie,
Acelei clipe aş putea să-i spun, întâia oară :
Rămâi, că eşti atâta de frumoasă !"

A. de LAMARTINE, *LACUL*

— O, timpule, te-opreşte ! Şi voi, grăbite ore,

Lăsaţi al vostru zbor ;
Iruţaţi pe-aceia care voiesc să se adore
Tot timpul vieţii lor !

. . . . . .

), timp pizmaş ! Cum oare mâna ta nu-ntreabă
Nicicând soarta de care nădejdile mi-anin,
l-n zilele de vrajă tu fugi cu-aceeaşi grabă
Ca-n zilele de chin ?

. . . . . .

Trecut, eternitate, neant, totul ne minte !
Grăiţi : unde e vremea ce altădată fu ?
Răspundeţi : doar o clipă din clipele preasfinte
Ne veţi mai da sau nu ?"

M. EMINESCU

„Trecut-au anii ca nouri lungi pe şesuri
Şi niciodată n-or să vină iară,
Căci nu mă-ncântă azi cum mă mişcară
Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri,
Ce fruntea-mi de copil-o-nseninară,
Abia-nţelese, pline de-nţelesuri".

(Trecut-au anii...)

„Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi şi nouă toate ;
Ce e rău şi ce e bine
Tu te-ntreabă şi socoate ;"

(Glosă)

„Cu mâne zilele-ţi adaogi,
Cu ieri viaţa ta o scazi,
Şi ai cu toate astea-n faţă
De-a pururi ziua cea de azi."

(Cu mâne zilele-ţi adaogi...)

L. BLAGA, *ÎN MAREA TRECERE*

„*Motto* : Opreşte trecerea. Ştiu că unde nu e moarte, nu e nici iubire — şi totuşi te rog : opreşte, Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea."

MITUL LUI PROMETEU IN LITERATURA UNIVERSALĂ

- Hesiod, *Teogonia (Naşterea zeilor)*
- Eschil, *Prometeu înlănţuit* (tragedie)
- Platon, *Protagora* (dialog)
- Lucian din Samosata, *Prometeu sau Caucazul* (dialog)
- J. W. Goethe, *Prometeu* (poem dramatic)
- P. B. Shelley, *Prometeu descătuşat* (dramă lirică)
- Al. A. Philippide, *Izgonirea lui Prometeu* (poem)

LITERATURA SECOLULUI AL XX-lea

INTRODUCERE

CADRUL SOCIAL-ISTORIC al secolului al XX-lea se caracterizează printr-o mai puternică afirmare a naţiunilor pe plan internaţional, prin adâncirea contradicţiilor dintre marile puteri pentru împărţirea lumii în zone de dominaţie şi influenţă, ceea ce a determinat izbucnirea celor două războaie mondiale, urmate de importante mutaţii sociale şi politice.

ŞTIINŢA şi TEHNICA. În domeniul ştiinţei au loc, de asemenea, descoperiri şi invenţii care revoluţionează şi impulsionează cunoaşterea. În corelaţie cu progresele ştiinţei, tehnica se impune tot mai mult în viaţa societăţii ca important factor de progres. Domeniul investigaţiei ştiinţifice este tot mai larg, cuprinzând atât structura materiei infinitezimale (a atomului) cât şi a universului (cucerirea şi cercetarea spaţiului cosmic). Dezvoltarea ştiinţelor fundamentale (matematica, fizica, chimia, biologia) conduce la descoperirea unor legi esenţiale : teoria relativităţii, mecanismele genetice, teoria expansiunii universului etc. De asemenea, apar şi se afirmă tot mai mult ştiinţele de graniţă, disciplinele limitrofe (cibernetica, biofizica, astrofizica, biochimia).

Crearea roboţilor, a inteligenţei artificiale, vine în sprijinul pătrunderii omului în zone inaccesibile până atunci şi contribuie la efortul său permanent de autodepăşire.

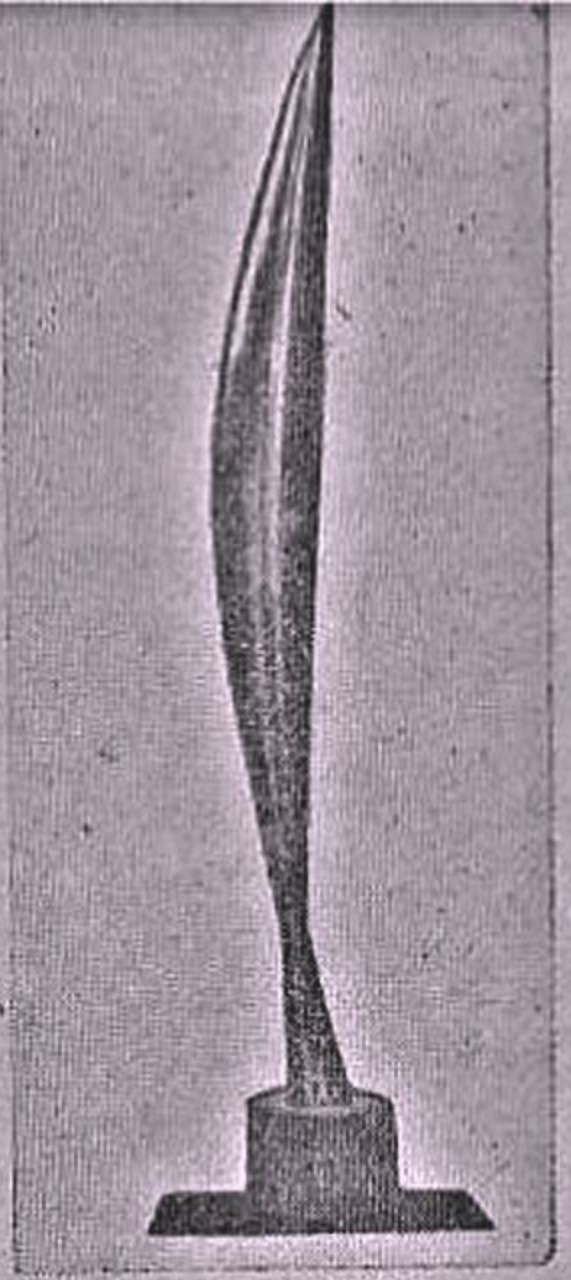
În domeniul psihologiei, descoperirea de către Pavlov a reflexelor condiţionate şi psihanaliza fundamentală şi dezvoltată de S. Freud duc la lărgirea posibilităţilor de cunoaştere a psihicului uman şi a mecanismelor sale.

FILOZOFIA epocii cuprinde curente precum materialismul dialectic şi istoric, intuiţionismul lui H. Bergson, fenomenologia lui E. Husserl şi existenţialismul reprezentat de M. Heidegger şi J. P. Sartre. Arta şi literatura din epocă se resimt puternic în dezvoltarea lor de influenţele filozofice.

ARTA. În plan artistic se observă persistenţa la începutul secolului a unor curente maturizate la sfârşitul veacului al XIX-lea (impresionismul, postimpresionismul) şi, în continuare, apariţia unor orientări noi : cubismul prin P. Picasso şi G. Braque, fovismul prin H. Matisse, A. Derain, G. Rouault, M. Vlaminck, expresionismul prin E. Munch, O. Kokoschka, A. Archipenko, Käthe Kollwitz, suprarealismul prin S. Dali, M. Ernst şi B. de Chirico, arta abstractă prin V. Kandinski şi P. Mondrian. Tendinţa de stilizare este vizibilă în pictura lui A. Modigliani şi în sculptura lui A. Giacometti. În ciuda diversităţii acestor curente, existau

unele elemente comune. Tematic, la unii artiști se constată prezența influenței tehnicii, iar la alții, preocuparea pentru lumea oniricului, a subconștientului și fantasticului. În privința formei, sunt caracteristice negarea descriptivismului și cultivarea sugestiei, lăsând loc interpretărilor multiple. Varietatea stilurilor cuprinde o gamă largă, de la tendința de geometrizare, promovată de cubism, la simultaneismul unei picturi cum este *Guernica* lui P. Picasso, de la îmbinarea de elemente fragmentate și eteroclite din suprarealism la culorile puternic contrastante ale expresionismului. În sculptură, alături de tendința de abstractizare manifestată în îndepărtarea de modelul natural, întâlnim preocuparea pentru concepere operei în funcție de ambianța în care va fi integrată, ca în ansamblul sculptural de la Târgu-Jiu, realizat de C. Brâncuși, și în operele lui H. Arp și H. Moore.

În muzică, sunt continuate orientări din secolul al XIX-lea (simbolismul wagnerian și post-wagnerian, prin R. Strauss, și căutările în domeniul armoniei ale lui Debussy), iar prin intermediul unor creatori ca I. Stravinski și A. Schönberg se face trecerea spre modalități estetice cu totul noi, cum este muzica atonală și dodecafonică.



C. BRÂNCUȘI
Pasărea în spațiu

George Enescu reprezintă, alături de C. Brâncuși, contribuția geniului românesc la dezvoltarea artei moderne în plan universal.

În secolul al XX-lea apare și se dezvoltă vertiginos o nouă artă, arta filmului, care, paralel cu perfecționările tehnice pe care le cunoaște (apariția sonorului, a culorilor etc.), își diversifică tot mai mult modalitățile de expresie. Relațiile dintre literatură și cinematografie au fost totdeauna foarte strânse, multe filme fiind realizate pe baza unor opere literare; de asemenea, tehnica literară a fost influențată de unele procedee cinematografice.

LITERATURA. Literatura va fi marcată în evoluția ei de aspectele dominante ale istoriei, științei și culturii din epocă. Poezia, proza și dramaturgia realizează o sinteză superioară a tradiției cu inovația, încercând să dea răspunsuri (în limbajul lor specific) problemelor fundamentale ale omului și lumii contemporane.

Critica literară a cunoscut, în secolul XX, o evoluție deosebit de interesantă, în strânsă legătură cu marile curente de idei ale epocii. Apar astfel critica psihanalitică, fenomenologică, structuralistă, semiotică etc. În toate aceste orientări predomină atenția acordată textului ca unic punct de pornire pentru interpretarea fenomenului literar.

PROZA

(Prezentare generală)

Complexitatea vieții sociale și spirituale din secolul nostru, precum și evoluția tehnicilor scriitoricești influențează profund proza acestei epoci, care tinde să devină un instrument tot mai perfecționat de expresie literară atât a realităților istorice, sociale, individuale cât și a domeniilor invizibilului (viața psihică în literatura de analiză, lumile încă neexplorate din literatura științifico-fantastică).

Epica de mai mici dimensiuni (schița, nuvela, povestirea) se dezvoltă în special pe direcțiile observației sociale, a simbolicului și fantasticului. La începutul secolului, nuvelele lui Thomas Mann îmbină observația oamenilor cu estetismul din perspectiva unui ideal neoclasic. Influența stilului ziaristic, sobru, direct, concis, se exercită asupra prozei comportamentiste, ilustrată de E. Hemingway. În preajma primului război mondial, F. Kafka aduce o contribuție esențială la impunerea povestirilor cu caracter parabolic, exprimând absurdul existenței într-o lume mărginită și opresivă, prin creații precum *Verdictul* și *Metamorfoza*. Nuvela fantastică, având rădăcini în romantism, se îmbogățește în secolul al XX-lea, aprofundând latura filozofică și de substrat mitic, datorită unor scriitori ca românul Vasile Voiculescu și sud-americanul Gabriel Garcia Márquez. O formulă originală, de fantastic livresc, cultivă prozatorul argentinian Jorge Luis Borges. Asistăm, de asemenea, la o proliferare a povestirilor științifico-fantastice.

Dar nici una dintre speciile prozei nu cunoaște succesul, răspândirea și diversificarea romanului, secolul al XX-lea fiind numit pe bună dreptate „secolul romanului".

Evoluția romanului din secolul al XX-lea se caracterizează printr-o unitate dialectică între continuitate și discontinuitate, între tradiție și inovație. Apar opere care continuă tradițiile prozei obiective, ale marilor construcții epice din veacul precedent, ample romane-frescă prezentând

o întreagă societate la un moment dat sau de-a lungul anilor prin prisma generațiilor succesive ale aceleiași familii (Thomas Mann, *Casa Buddenbrook;* John Galsworthy, *Forsyte Saga* și *O comedie modernă*, Roger Martin du Gard, *Familia Thibault*, Wladyslaw Reymont, *Țăranii*, Liviu Rebreanu, *Răscoala*), ori urmărind procesul de formare a unei personalități, ca în Bildungsromanul pe care îl realizează Romain Rolland prin *Jean Christophe*. În literatura română, G. Călinescu se întoarce programatic la tradițiile romanului balzacian scriind *Enigma Otiliei*. Naturalismul este continuat în romanele scriitorului maghiar Móricz Zsigmond, iar prozatorul american John Steinbeck îmbină elementele naturaliste cu lirismul spre a prezenta viața dezmoșteniților *(Pășunile raiului, Fructele mâniei, La est de Eden)*.

Umberto Boccioni,
Forma unică a mișcării în spațiu

În secolul al XX-lea apar romane care inovează formulele speciei fie prin deplasarea unor accente, fie prin modificări de structură. Dacă operele citate mai sus contribuie la lărgirea perspectivei românești prin extinderea investigației asupra unor medii diverse, alte creații o aprofundează în direcția explorării zonelor adânci ale psihicului și a desprinderii unor sensuri filozofice privind destinul uman. Având în Dostoevski un genial precursor și beneficiind de cuceririle psihologiei moderne, în special de orientarea ei psihanalitică, romanul depășește analiza raționalului și se adâncește în cercetarea subconștientului. Pentru a exprima amestecul complex de gânduri, senzații, percepții, impulsuri subconștiente care caracterizează psihicul uman, scriitori ca James Joyce (în *Ulise*) sau William Faulkner (în *Zgomotul și furia*) utilizează procedeul monologului interior, bazat pe principii similare acelora ale dicteului automat, cultivat de suprarealiști.

Romanul secolului al XX-lea a fost profund marcat de experiența proustiană, de autoanaliza minuțioasă și pătrunzătoare din *În căutarea timpului pierdut*, sensibilă la stările cele mai vagi și la modificările aproape imperceptibile ale senzațiilor, subordonată însă unor principii de riguroasă construcție a romanului. La rafinarea modalităților de analiză psihologică au contribuit și romanele Virginiei Woolf *(Valurile, Spre far)*. Proza analitică a lui François Mauriac manifestă preocupare pentru problematica morală *(Cuibul cu vipere, Thérèse Desqueyroux)*.

Preocuparea pentru problematica filozofică a condiției umane se manifestă în romane cu un pronunțat caracter simbolic, parabolic, aflate sub semnul existenței absurde, în care individul este sfărâmat de mecanismele unui univers inuman (Franz Kafka, *Procesul*, *Castelul*), își consumă viața în așteptarea unui eveniment decisiv, care nu se întâmplă (Dino Buzzati, *Deșertul tătarilor)* ori găsește sensul vieții în acțiune și în solidaritatea oamenilor (Ernest Hemingway, *Bătrânul și marea*, André Malraux, *Condiția umană*, Albert Camus, *Ciuma*). Alte romane utilizează alegoria și parabola spre a protesta împotriva dictaturii în anii întunecați ai fascismului (Ernst Jünger, *Pe falezele de marmură*) ori spre a întruchipa un ideal de personalitate umană (Herman Hesse, *Jocul cu mărgelele de sticlă*).

Se produc mutații și pe planul formei romanului, la nivelul elementelor sale esențiale. Astfel, sub influența psihanalizei, a existențialismului și a creației dostoevskiene, personajul își pierde coerența pe care o avea în romanul tradițional, încetând să mai fie un tip sau un caracter pentru a evolua în timp sau a se modifica în funcție de unghiul din care este privit, ca în romanele lui Marcel Proust, James Joyce sau Hortensia Papadat-Bengescu.

Asistăm la dislocarea narațiunii, care nu mai urmărește întotdeauna evenimentele în succesiunea lor logică, ci le schimbă ordinea în funcție de asociațiile pe care le face personajul (precum în *Ulise* și *În căutarea timpului pierdut*). Perspectiva naratorului nu mai este aceea a creatorului atotștiutor, situat deasupra evenimentelor, ci se limitează la faptele cu care el vine direct în contact. Această situație trebuie pusă în legătură cu trecerea narațiunii de la persoana a treia la persoana întâi și cu integrarea naratorului în cele relatate *(În căutarea timpului pierdut)*, ceea ce contribuie la implicarea mai profundă a cititorului în universul romanului. Pentru a spori impresia de autenticitate, romancieri ca André Gide *(Falsificatorii de bani)*, Thomas Mann *(Doctor Faustus)*, Camil Petrescu *(Patul lui Procust)*, recurg la procedeul introducerii în operă a unor documente, scrisori sau jurnale intime. Se sugerează în acest mod și relativitatea punctelor de vedere, care alternează și în romane realizate prin alte modalități, cum sunt acelea ale lui Joyce și Faulkner. Întâlnim aceeași relativitate a punctelor de vedere în *noul roman francez : Trepte* de M. Butor și *În labirint* de Alain Robbe-Grillet reiau prezentarea aceleiași realități din perspective multiple. În cadrul acestei orientări, Nathalie Sarraute inovează romanul psihologic prin investigarea zonei dintre inconștient și conștient.

Georges Braque,
Estaque (1908). Tablou cubist

În tendința sa de cuprindere totală a realității, romanul secolului al XX-lea recurge la interferențe între genuri, deschizându-se pătrunderii unor elemente poetice (Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*, Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*) sau îmbinând liricul, epicul și dramaticul (J. Joyce, *Ulise*), comicul și tragicul (W. Faulkner, *Cătunul*). De asemenea, romanul preia modalități specifice altor arte: muzicii, ale cărei influențe sunt vizibile în structura operelor lui Thomas Mann, *Muntele vrăjit* și *Doctor Faustus*, sau cinematografiei, a cărei tehnică se recunoaște în creația lui John Dos Passos, *S.U.A. — Paralela 42*.

Timpul devine subiect de meditație pentru o importantă categorie de romancieri (M. Proust, Th. Mann, G. García Márquez), care dau problemei interpretări originale, bazate pe opoziția dintre timp obiectiv (exterior) și timp subiectiv (durată trăită), pe un raport între spațiu și timp ce amintește teoria relativității, formulată de A. Einstein, ori pe ideea simultaneității unor momente succesive și a repetabilității evenimentelor.

Reluând tradiții ale romanului romantic, anumiți romancieri ai secolului al XX-lea cuprind în creația lor miticul și fantasticul, pe care le îmbină cu realul, așa cum se întâmplă, de exemplu, în opera lui G. García Márquez, *Un veac de singurătate*. Romanul *Maestrul și Margareta* constituie capodopera lui Mihail Afanasievici Bulgakov (1891—1940) și totodată o apariție de o deosebită originalitate în cadrul literaturii universale. Preluând motive ca acela faustic și tratându-le parodic, într-o manieră proprie, cu referiri satirice la actualitate, romanul îmbină planurile temporale (acțiunea se petrece, alternativ, în Moscova anilor 1930 și în Yerushalaimul de la începutul erei noastre) și modalitățile de creație: fantasticul, tragicul, liricul, grotescul, ironicul și meditația filozofică se unesc cu aspectele realiste, spre a compune o operă complexă, cu un profund mesaj umanist. Această preocupare se dezvoltă pe alte coordonate în romanele științifico-fantastice, al căror reprezentant este, în prima jumătate a secolului nostru, Herbert George Wells și care cunosc și în prezent variate și importante realizări.

Spiritul ironic (caracteristic pentru unele creații ale lui Thomas Mann sau pentru *Omul fără însușiri* de Robert Musil) se întâlnește în romanul veacului nostru cu spiritul parodic. În acest sens, dar în modalități diferite, *Ulise* de J. Joyce dă o replică peste timp lui *Don Quijote*, capodopera lui Cervantes.

Secolul XX este perioada în care romanul românesc se ridică, într-un timp relativ scurt, la nivelul valoric al romanului universal, atât prin complexitatea problematicii abordate, cât și prin modalitățile de expresie, datorită creațiilor unor scriitori ca Liviu Rebreanu, Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu.

Prin personalitățile care îl ilustrează, prin înnoirile profunde pe care le aduce, prin diversitatea formulelor pe care le propune, romanul contemporan reprezintă un moment de o deosebită importanță în evoluția literaturii universale.

MARCEL PROUST
(1871—1922)

Marcel Proust, unul dintre ctitorii romanului modern, s-a născut la 10 iulie 1871, ca fiu al unui medic ilustru și al unei mame pline de sensibilitate. Copilăria și-a petrecut-o la Paris și la Illiers, orășelul pe care îl va trece în literatură sub numele de Combray. După studiile liceale și satisfacerea serviciului militar, se înscrie la Facultatea de Drept și audiază, la Sorbona, cursurile filozofului Henri Bergson. Tinerețea și-o împarte între scris (schițe, articole, volumul *Plăcerile și zilele*, romanul publicat postum *Jean Santeuil)* și viața mondenă, fiind un asiduu frecventator al saloanelor pariziene la modă. Moartea mamei sale și crizele tot mai dese de astm, boală care îl chinuia încă din copilărie, îi accentuează sensibilitatea naturală. Ultimii cincisprezece ani de viață îi petrece în camere căptușite cu plută, cu ferestrele ermetic închise, izolat de lumea din afară. Ieșirile la baluri, serate sau spectacole devin tot mai rare. Proust luptă cu boala muncind enorm la capodopera sa, *În căutarea timpului pierdut (A la recherche du temps perdu).* Primul ei volum, *Swann*, apare în 1913, după ce fusese refuzat de trei edituri, ai căror redactori, speriați de volumul mare al cărții, nu aveau încredere nici în autor, pe care îl considerau, datorită prediecției sale pentru viața mondenă, un snob superficial. Cartea însă se impune, apariția volumelor ulterioare *(La umbra fetelor în floare, Guermantes, Sodoma și Gomora)* câștigând noi admiratori și aducându-i Premiul Goncourt. Ultimele volume, *Captiva, Fugara, Timpul regăsit*, apar după moartea scriitorului survenită în 1922.

MARCEL PROUST, INOVATOR AL TEHNICII ROMANULUI

M. Proust se numără printre scriitorii care, la începutul secolului al XX-lea, au transformat profund specia romanului, îndepărtând-o de modelele sale din veacul anterior și făcând-o aptă să exprime problematica, sensibilitatea și frământările epocii moderne.

Prima importantă inovație proustiană privește raportul dintre romancier și lumea reflectată în opera sa. În romanul de tip balzacian scriitorul era creatorul atotștiutor al unei lumi făcând concurență lumii reale și despre care el știa totul, conducând cu mână sigură destinul personajelor prin medii diverse. Balzac și emulii săi rămân în afara universului creat, voindu-se „secretari ai societății". În romanul lui Proust scriitorul se află în centrul operei, în mijlocul lumii evocate. Evenimente și personaje nu apar decât în măsura în care Marcel, naratorul, ia cunoș

tință de ele sau și le amintește, iar cititorii le descoperă în același timp cu el, adesea fragmentar, incomplet, sau în ipostaze ce vor fi contrazise de perspectiva ulterioară asupra lor.

„Omul este făptura ce nu poate ieși din sine, ce nu-i cunoaște pe ceilalți decât în sine ; și, spunând contrariul, minte."[1]

Această frază a lui Proust exprimă o concepție care îi explică modalitatea de creație. Neputându-se cunoaște în totalitate decât pe sine însuși, scriitorul trebuie să aprofundeze această cunoaștere. Pătrunzând în complexitatea propriei sale psihologii, el va putea afla, prin analogie, mai multe despre om în general. Mai pasionantă decât orice aventură, această investigație în profunzime face din Proust un reprezentant de seamă al analizei psihologice în literatură. Romane de analiză fuseseră scrise și până la el, dar fiecare dintre acestea trata prin intermediul unui personaj o anumită problemă de psihologie, clar conturată, pe care romancierul o urmărea din afară cu detașarea și obiectivitatea omului de știință. Dostoevski a fost, printre marii înaintași, singurul care investiga personalități contradictorii, firi complexe, cu comportament imprevizibil. Acestea erau însă personaje diverse, distincte de narator.

Proust nu intenționează să demonstreze o teză psihologică ori să descrie cu obiectivitate și detașare un caz coerent, ci urmărește traseul sinuos și paradoxal al sentimentelor, capriciile și revelațiile memoriei, complexitatea proceselor sufletești provocate de o simplă senzație. Romanul său este scris la persoana întâi (cu excepția capitolului *O dragoste a lui Swann*), cuprinzând autoanaliza lui Marcel, naratorul care îl reprezintă pe scriitor cu problematica și sensibilitatea lui, dar nu se suprapune total cu el, biografiile lor diferind, în ciuda multor aspecte comune.

Ca modalitate de cunoaștere, locul inteligenței și al rațiunii este luat de intuiție, romanul proustian reflectând astfel o tendință manifestată și în filozofia de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, reprezentată în special de gândirea lui Bergson. Ca o consecință în planul construcției romanului, ordinea evenimentelor prezentate nu mai este cea logică, orientată strict după criteriul cronologic. O senzație sau întâlnirea cu un personaj îl fac pe narator să se întoarcă în trecut, să evoce întâmplări și stări de spirit pe care i le oferă memoria și pe care le interferează cu evenimente din prezent.

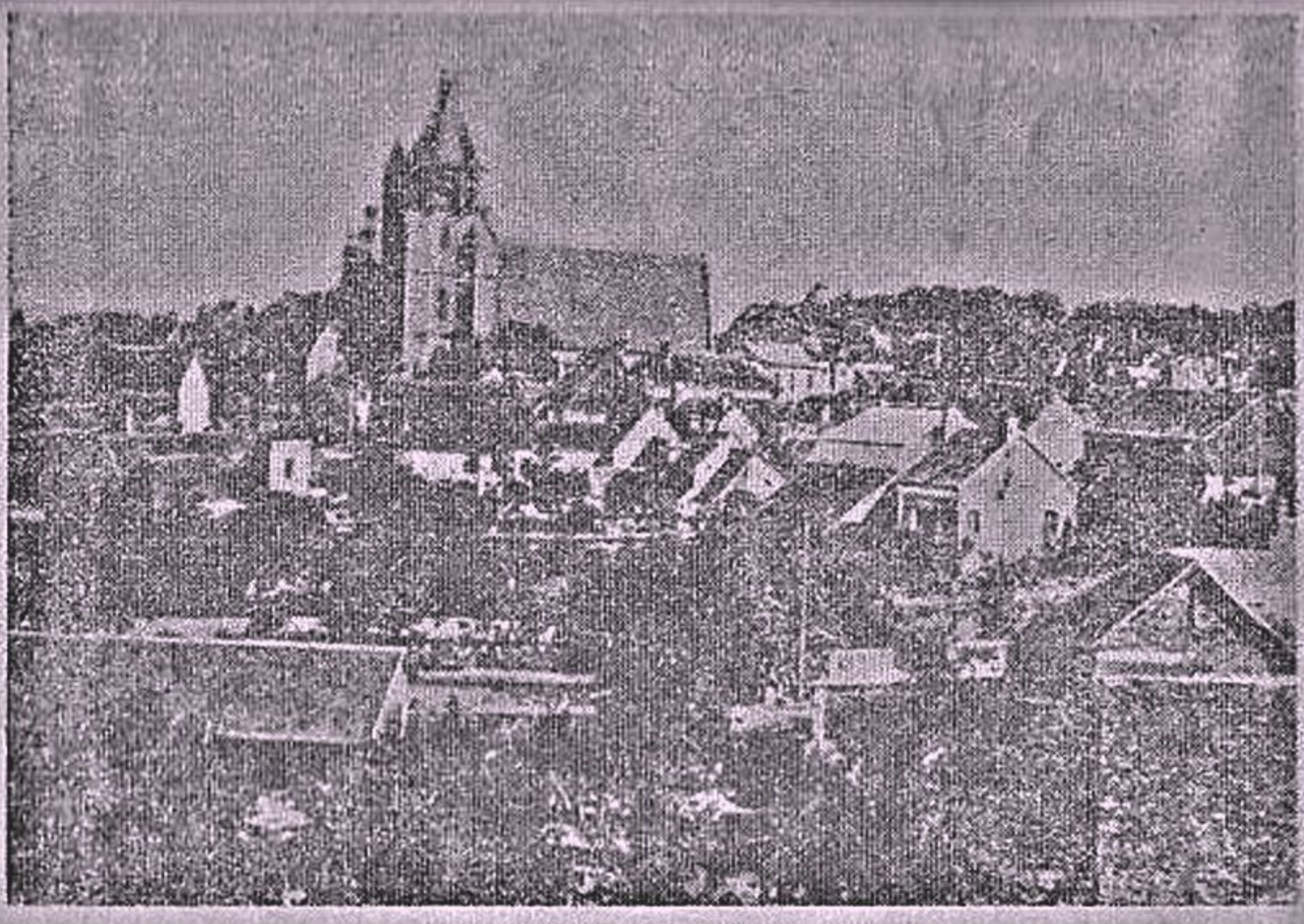
Intriga, acțiunea pierd, în favoarea analizei psihologice, importanța pe care o aveau în romanul tradițional. Vastul ciclu *În căutarea timpului pierdut* poate fi cu greu rezumat.

Acoperind o peroadă de circa 50 de ani, romanul urmărește evoluția lui Marcel din copilărie până la maturitate, înaintarea în cunoașterea de sine, de la primele contacte cu realitatea și până la descoperirea vocației : crearea unei opere prin care să învingă timpul, care să-i redea fericirea prin intuire a esenței realității, dincolo de aparențele ei fugare și contradictorii.

Amintirile copilăriei petrecute la Combray — cu tristețea serilor în care, reținută de invitați, mama nu putea urca în camera lui ca să-l sărute urându-i „noapte bună", cu stările de beatitudine cauzate de contemplarea florilor și a clopotnițelor de la Martinville — deschid romanul

---

[1] *Fugara*, Editura Minerva, București, 1974, p. 42.



Vedere din Illiers (Combray)

și încadrează capitolul *O dragoste a lui Swann*, episod scris la persoana a treia și aparent de sine stătător, deși legat prin multe fire de restul romanului. Volumele următoare prezintă apariția sentimentului erotic, manifestat în formele sale copilărești și adolescentine față de Gilberte, fiica lui Swann, și față de grupul „tinerelor fete în floare", întâlnite pe plaja de la Balbec. Din acest grup, perceput mai întâi nediferențiat, se va detașa Albertine, iubita pe care Marcel o va ține captivă în apartamentul său, cât mai departe de lumea care îi stârnește gelozia. Albertine îl părăsește și moare într-un accident chiar atunci când intenționa să se întoarcă alături de el. Dragostea și gelozia lui Marcel, spirit frământat și problematic, o vor urmări și după moarte, încercând zadarnic să-i reconstituie adevărata personalitate din impresii și informații disparate. Paralel cu această educație sentimentală, Marcel pătrunde în lume, cunoaște prietenia prin Robert de Saint-Loup, viciul — prin baronul de Charlus, arta — prin pictorul Elstir, scriitorul Bergotte și muzicianul Vinteuil, viața militară — prin șederea în garnizoana de la Doncières, moartea — prin intermediul agoniei și dispariției iubitei sale bunici, viața mondenă — în salonul ducesei de Guermantes. Acestor experiențe li se adaugă în final experiența timpului ; revenit la Paris, în timpul primului război mondial, după o îndelungată ședere într-o casă de sănătate, Marcel își regăsește personajele îmbătrânite și transformate pe planul vieții personale (ca baronul de Charlus, nobilul arogant de altădată, îmbătrânit și aproape orb, condus de un fost croitor) sau al poziției sociale (doamna Verdurin, devenită prințesă de Guermantes). Ducându-se la o recepție, Marcel trăiește, în curtea prințului de Guermantes, revelația posibilității de a învinge timpul prin artă. Confesiunea narato-

rului se încheie cu speranțele și îndoielile dramatic resimțite atunci când, luptându-se cu boala, începe să-și scrie opera prin care va înfrânge moartea.

PROBLEMA TIMPULUI

După cum arată și titlul, romanul lui Proust are ca temă centrală timpul. În abordarea ei, romancierul a beneficiat de rezultatele gândirii filozofice a vremii sale, pe care le-a interpretat însă într-un mod original, dându-le semnificații superioare pe plan estetic.

Filozoful Henri Bergson demonstra în lucrările sale că, pentru a înțelege timpul, inteligența umană l-a fragmentat în unități exacte, ore, minute și secunde, utile în știință și în viața practică, dar neputând exprima adevărata esență a timpului, care este durata, flux continuu, devenire neîntreruptă, imposibil de divizat în unități egale; fiecare minut este diferit de cel dinaintea lui, fiind influențat de trăirile conținute de acesta și pregătind sentimentele și evenimentele din momentul următor. Tot așa, stările de conștiință nu se delimitează clar una pe alta, ci se contopesc într-o structură superioară, după cum sunetele muzicale distincte alcătuiesc o melodie. Timpul cronometric fiind abstracție, convenție pură, numai durata este vie, concretă și creatoare. Dar în vreme ce timpul ceasornicelor este același pentru toată lumea, trăirea duratei diferă de la o persoană la alta. Romancierul percepe timpul ca fiind elastic:

„Timpul de care dispunem în fiecare zi este elastic; pasiunile pe care le încercăm îl dilată, acelea pe care le inspirăm îl îngustează și obișnuința îl umple."[1]

Pentru romanul lui Proust, timpul constituie un element esențial: „Pentru mine, romanul nu înseamnă psihologie plană, ci psihologie în spațiu și în timp" — scria el prietenului său român, Antoine Bibesco.

Această concepție are urmări și pe planul construcției narative: în romanul proustian timpul povestirii, tinde să egaleze sau chiar să depășească timpul povestit. Romanul de tip tradițional rezuma în câteva rânduri discuții sau frământări sufletești ale personajelor spre a insista asupra acțiunii. Proust acordă spații largi prezentării amănunțite a tuturor acestor gânduri și senzații, consacrând, de exemplu, aproape o sută de pagini relatării discuțiilor dintr-un salon, timpul necesitat de lectura unor asemenea pasaje fiind astfel egal celui real sau chiar mai îndelungat decât acesta.

Simboliștii, în literatură, și impresioniștii, în pictură, încercaseră să surprindă și să fixeze, în opera de artă, clipa cu toată bogăția ei de senzații, niciodată aceleași cu cele din clipa precedentă sau ulterioară. Simboliștii tindeau să închidă în vers un fragment de timp prin intermediul sinesteziilor, complexele de senzații vizuale, auditive, olfactive și tactile. Impresioniștii erau atenți la variațiile luminii: Claude Monet pictează catedrala din Rouen în mai multe tablouri, surprinzând în fiecare din ele un alt moment al zilei, cu luminozitatea lui specifică.

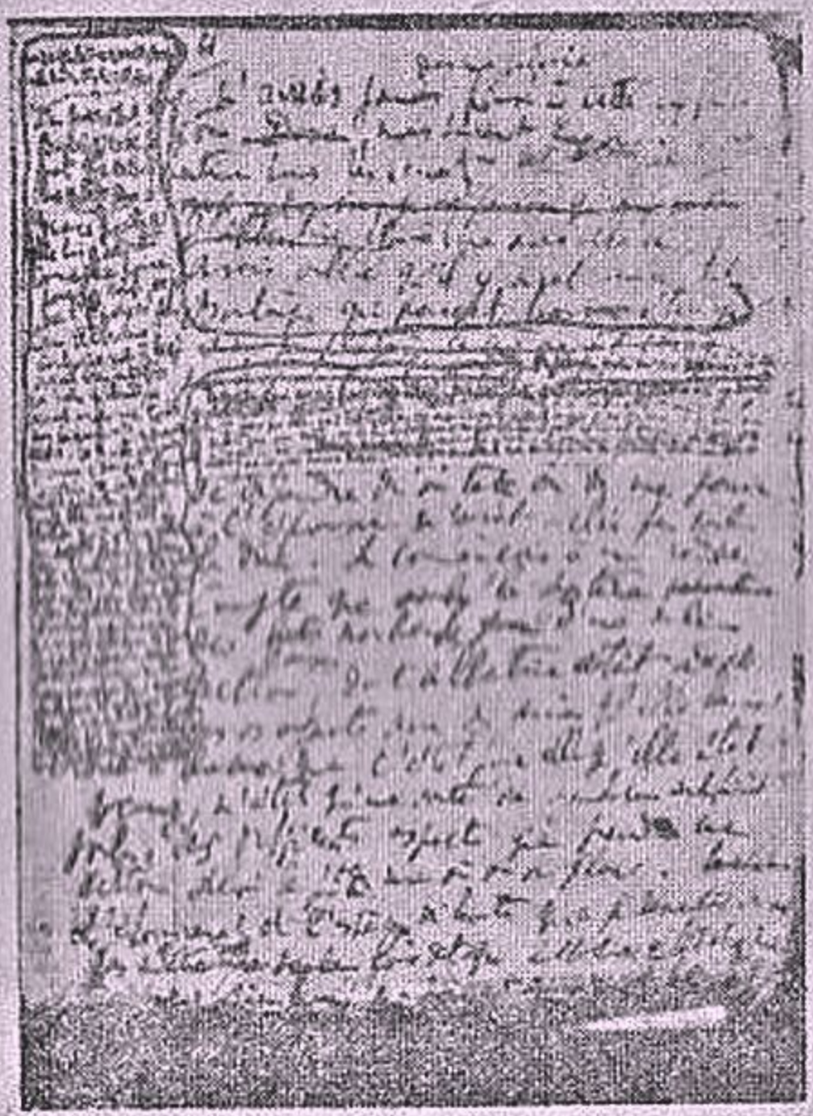
---

[1] *La umbra fetelor în floare*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 242.

Format în epoca de glorie a simbolismului, Proust a transpus în roman o parte din principiile și modalitățile de creație ale acestui curent, utilizând sinestezia și încercând să rețină trăirea inconfundabilă a unui moment. Dar, ca și Baudelaire, precursorul simbolismului, Proust tinde să depășească fixarea unor momente disparate. După cum, prin sinteza senzațiilor, Baudelaire dorea să treacă dincolo de simboluri, ajungând la esența misterioasă a realității, care ni se înfățișează doar sub formă de aparențe („Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc / Și scot adesea tulburi cuvinte ca-ntr-o ceață ; / Prin codri de simboluri petrece omu-n viață / Și toate-l cercetează c-un ochi prietenesc“ — *Corespondențe*), Proust se străduiește să asocieze între ele cele mai multe momente aparent disparate, descoperindu-le legătura profundă și integrându-se astfel în durată. Cunoașterea artistică realizată prin intuiție depășește în acest mod cunoașterea comună, reușind să domine timpul, care nu mai este ireversibil, o dată ce naratorul poate retrăi un moment din trecut cu aceeași intensitate ca unul din prezent. Timpul considerat pierdut pentru totdeauna poate fi deci regăsit.

Există în opera lui Proust câteva asemenea momente privilegiate care permit revelația acestei întoarceri în timp. Primul este cel care permite evocarea copilăriei :

„Trecuseră ani mulți de când, din amintirea pe care mi-o lăsase Combray-ul, tot ce nu era teatru și drama culcării mele nu mai exista pentru mine, când într-o zi de iarnă, întorcându-mă acasă, mama, văzând că-mi este frig, îmi propuse, împotriva obiceiului meu, să beau puțin ceai. Am refuzat la început și, nu știu pentru ce, m-am răzgândit. Ea trimise după una din prăjiturile scurte și durdulii numite mici madlene, care parcă ar fi fost turnate în ghiocul scobit al unei scoici Saint-Jacques. Și curând, în mod mașinal, copleșit de ziua mohorâtă și perspectiva tristă a zilei de mâine, am dus la gură o linguriță de ceai în care înmuiasem o bucată de madlenă. Dar chiar în clipa în care înghițitura amestecată cu firimiturile prăjiturii îmi atinseseră cerul gurii, am tresărit, atent la lucrul extraordinar ce se petrecea în mine. O plăcere fermecătoare mă cuprinsese, mă izolase, fără să am noțiunea a ceea ce o pricinuise, făcând în același timp ca vicisitudinile vieții să-mi devină indiferente, dezastrele ei inofensive, scurtimea ei iluzorie, în același chip în care operează dragostea, când te simte umplut cu o



Pagină de manuscris din romanul *In căutarea timpului pierdut*

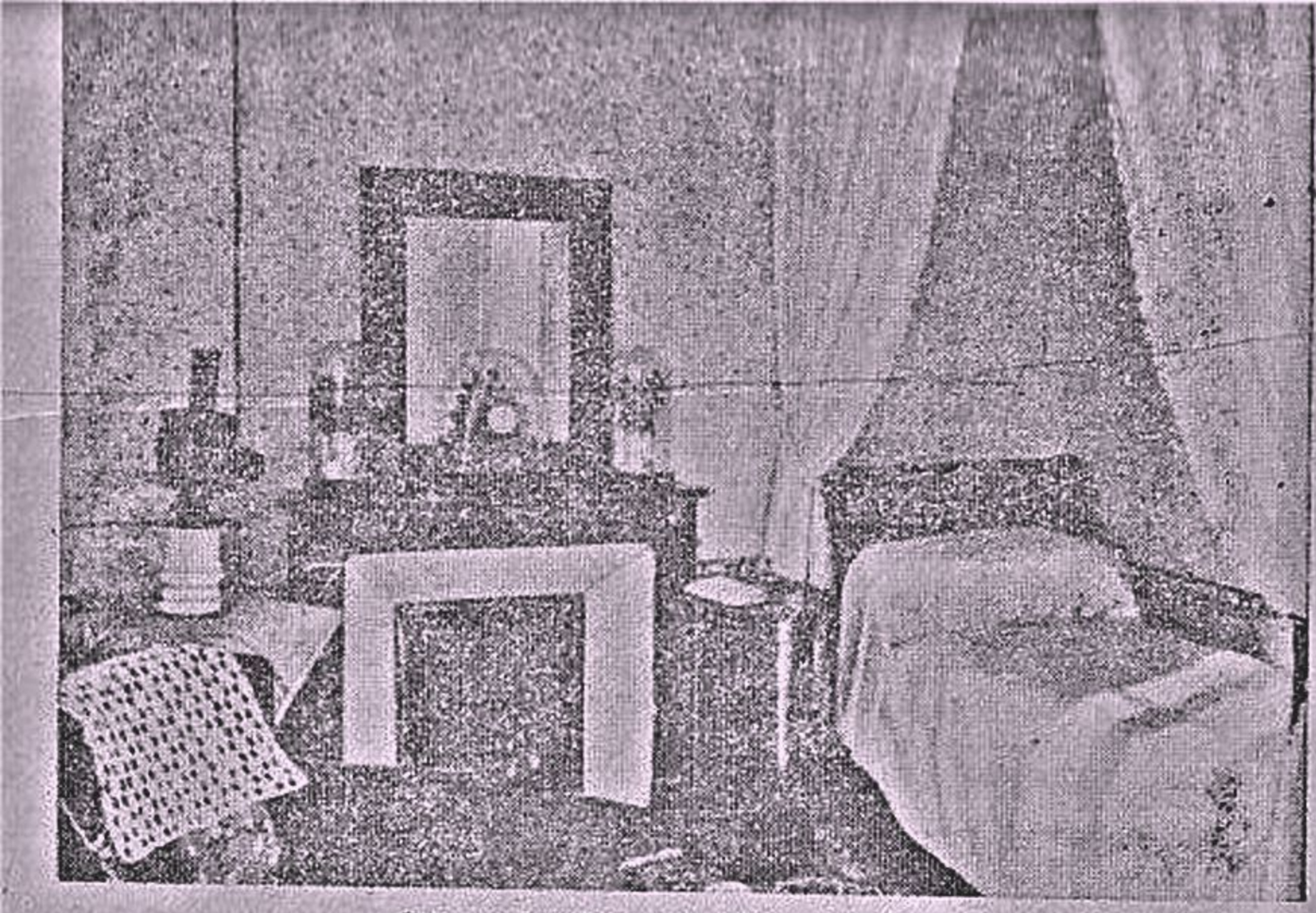
esență prețioasă: sau, mai degrabă, această esență nu era în mine, ea eram eu. Încetasem să mă mai simt mediocru, întâmplător, muritor. De unde putea să-mi vină această bucurie puternică? Simțeam că ea era legată de gustul ceaiului și al prăjiturii, dar că-l întrecea nespus și nu trebuia să fie de aceeași natură. De unde venea ea? Ce însemna ea? Unde să pun mâna pe ea? Beau o a doua înghițitură în care nu găsesc nimic mai mult decât în cea dintâi, a treia care-mi aduce ceva mai puțin decât a doua. Trebuie să mă opresc, însușirea băuturii parcă scade. E limpede că adevărul pe care-l caut nu e în ea, ci în mine, unde l-a trezit, dar nu-l cunoaște, și nu poate decât să repete la nesfârșit, cu din ce în ce mai puțină tărie, aceeași mărturie pe care nu știu să o tălmăcesc și pe care vreau, cel puțin, să i-o cer din nou și să o regăsesc neatinsă, la dispoziția mea, numaidecât, pentru o lămurire hotărâtoare. Las ceașca din mână și mă îndrept spre mintea mea, care trebuie să găsească adevărul. Cum însă? Grea nesiguranță, ori de câte ori mintea se simte depășită de ea însăși; când ea, care este cercetătorul, este în același timp și ținutul întunecat în care trebuie să scormonească și în care toată încurcătura nu-i va fi de nici un folos. Să caute? Nu numai atât: să creeze. E în fața unui lucru care nu există încă și pe care numai ea îl poate realiza, făcându-l apoi să pătrundă în lumina lui.

Și încep iarăși să mă întreb care ar putea fi această stare necunoscută ce nu aducea nici o dovadă logică, ci evidența fericirii ei, a realității ei, în fața căreia celelalte dispar. Vreau să încerc să o fac să apară din nou. Mă întorc cu gândul la clipa în care am luat prima linguriță de ceai. Regăsesc aceeași stare, fără vreo deslușire nouă. Solicit minții mele o sforțare mai mult, anume să readucă încă o dată senzația care dispare. Și pentru ca nimic să nu frângă avântul cu care ea se străduiește să o cuprindă din nou, înlătur orice piedică, orice idee străină, îmi adăpostesc urechile și atenția de zgomotele din odaia vecină. Simțind însă că mintea îmi obosește fără să izbândească, o silesc, dimpotrivă, să-și îngăduie distracția pe care i-o refuzam, să se gândească la altceva, să-și refacă puterile înaintea unei încercări supreme. Apoi, fac pentru a doua oară vid în jurul ei, pun din nou în fața-i savoarea încă recentă a acestei prime înghițituri și simt tresărind în mine ceva care se mută din loc, care ar vrea să urce, ceva căruia i s-a ridicat ancora de la o mare adâncime; nu știu ce este, dar urcă încet; simt rezistența și aud zgomotul depărtărilor străbătute.

Firește, ceea ce palpită în adâncul meu trebuie să fie imaginea, amintirea vizuală care, legată de această savoare, încearcă să o urmărească până la mine. Dar se zbate prea departe, prea confuz; abia dacă percep reflexul neutru în care se amestecă vârtejul de necuprins al culorilor puse în mișcare; dar nu pot să deosebesc forma, să-i cer, ca singurului interpret posibil, să-mi tălmăcească mărturia contemporanei, tovarășei sale nedespărțite, savoarea, să-i cer să-mi spună de ce împrejurare deosebită, de ce epocă din trecut e vorba.

Va ajunge oare până la suprafața conștiinței mele clare, această amintire, clipa trecută pe care atracția unei clipe identice a venit de atât de departe, să o solicite, să o emoționeze, să o răscolească în adâncul meu? Nu știu. Acum nu mai știu nimic, amintirea s-a oprit, poate că a coborât din nou; cine știe dacă se va ridica vreodată din noaptea ei? Trebuie să reîncep de zece ori, s-o scormonesc mereu. Și, de fiecare dată, lașitatea care ne abate de la orice sarcină grea, de la orice operă importantă, m-a sfătuit s-o las în pace, să-mi beau ceaiul, gândindu-mă numai la necazurile mele de astăzi, la dorințele mele de mâine, care se lasă frământate fără trudă.

Și, pe neașteptate, amintirea mi-a apărut. Gustul acesta era acela al bucății de madlenă pe care mătușa Léonie mi-o oferea după ce o înmuiase în infuzia ei de ceai de tei, când mă duceam la ea în odaie, duminica dimineața, la Combray



Camera lui Proust la Illiers (Combray)

(în acea zi nu ieșeam înainte să se fi făcut ora de liturghie), să-i spun bună ziua. Vederea micii madlene nu-mi amintise nimic, înainte de a o fi gustat ; poate pentru că zărindu-le deseori de atunci, fără să le mănânc, pe mesele cofetarilor, imaginea lor părăsise aceste zile petrecute la Combray ca să se lege cu altele mai recente ; poate pentru că, din aceste amintiri ieșite de atât de multă vreme din memoria mea, nimic nu mai supraviețuia, totul se dezagregase ; formele — și acelea ale micii scoici de patiserie, atât de generos de senzuală, în cutele ei severe și cucernice — dispăruseră sau, adormite, își pierduseră puterea de expansiune care le-ar fi îngăduit să ajungă până la conștiință."[1]

Fragmentul este semnificativ pentru metoda lui Proust. Totul începe cu o senzație gustativă aparent neînsemnată. Revelația care are loc este urmărită de la efect spre cauză („O plăcere fermecătoare mă cuprinsese, mă izolase, fără să am noțiunea a ceea ce o pricinuise [...]"), cititorul fiind martorul întregii investigații întreprinse de narator în psihicul său. Procedeul prezentării efectului înaintea cauzei îl vom întâlni în romanul proustian și în caracterizarea personajelor.

Revelația îl eliberează pe narator de grijile vieții, ridicându-l deasupra realității imediate („O plăcere făcând în același timp ca vicisitudinile vieții să-mi devină indiferente"). Această stare de grație a fost provocată de o senzație (gustul madlenei), dar nu se reduce la aceasta, ci are în subconștient rădăcini care trebuie identificate pentru ca fericirea să dobândească durata. Acest proces de identificare trece prin sinestezie

[1] *Swann*, vol. I, Editura pentru Literatură. București, 1968, p. 57—60.

(„vârtejul de necuprins al culorilor") și se realizează nu logic, ci intuitiv („ce nu aducea nici dovadă logică, ci evidența fericirii ei"). Revelația se produce, așadar, prin intermediul *memoriei involuntare*. Ea singură are — în concepția lui Proust — încărcătură afectivă, putând transpune integral în alt moment al duratei. Memoria voluntară, legată de inteligență, prezintă interes practic, dar nu-l ajută pe om să ajungă la propria lui esență. Pentru Marcel vederea madlenei nu are nici o semnificație, întrucât se banalizase prin întâlnirea ei repetată pe mesele cofetarilor. Gustul prăjiturii este însă acela care a păstrat pură amintirea clipelor copilăriei.

Temă

Despărțiți în propoziții următoarea frază din textul lui Proust.

„Vederea micii madlene nu-mi amintise nimic până să nu fi gustat din ea; aceasta, poate, pentru că văzând aceste prăjiturele de atunci foarte adesea pe tăvile plăcintăriilor fără să le gust, imaginea lor se desfăcuse de zilele de atunci de la Combray, ca să se împreune cu altele mai de curând; poate pentru că nimic nu mai trăia din aceste amintiri aruncate afară din memorie de atâta vreme, totul dezagregându-se; formele — ca și aceea a micii cochilii de plăcintărie, atât de gras senzuală sub încrețiturile ei austere și cucernice — se topiseră sau, însomnorate, își pierduseră puterea de expansiune, care le-ar fi îngăduit să ajungă din urmă conștiința."[1]

Desenați schema frazei și arătați dacă acest tip de frază este adecvat analizei psihologice, referindu-vă la următoarele aspecte:

— amploarea și complexitatea frazei;

— numărul determinărilor, al explicațiilor din frază și propoziție.

Comparați-o cu următoarea frază din romanul lui Camil Petrescu, „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război":

„Crezusem, cu un secret orgoliu, că toate bucuriile și durerile nevestei mele nu pot veni decât prin mine și din cauza asta simțeam acum că durerea cea mai insuportabilă în dragoste nu e atât să fii lipsit de o voluptate, cât să constați că plăcerea pe care o dădeai și credeai că singur poți s-o trezești (care, tocmai prin acest ocol întoarsă, era adevărata ta voluptate) nu mai e, ca o clapă care nu sună."[2]

Episodului madlenei, din primul volum, îi corespunde în ultimul volum un alt pasaj-cheie pentru explicarea întregii cărți, o revelație bazată pe acumularea mai multor senzații și care îi dezvăluie naratorului posibilitatea de a regăsi timpul, de a-l învinge prin creație.

---

[1] Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*. Vol. I. Traducere și prefață de Vladimir Streinu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 96.

[2] „La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtissiers, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récentes; peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé; les formes — et celle du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot — s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience".

[3] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 129.

Comentați fragmentele de mai jos, urmărind, prin comparație cu episodul madlenei, care sunt senzațiile care produc revelația, cum este explicată aceasta și în ce mod poate fi recâștigat timpul:

„Frământat de gândurile triste de care vorbeam adineaori, intrasem în curtea palatului Guermantes-ilor, fără să observ, în neatenția mea, o mașină care înainta; la strigătul șoferului, de-abia am avut timp să mă dau la o parte, trăgându-mă destul de mult înapoi ca să mă împiedic fără să vreau de pietrele neregulate ale pavajului, în spatele căruia se afla un adăpost pentru mașini. Dar în clipa când, regăsindu-mi echilibrul, pusei piciorul pe o piatră ceva mai puțin înaltă decât cea din fața ei, toată descurajarea mea dispăru în prezența aceleiași mulțumiri pe care, în diferitele perioade ale vieții, mi-o procurase vederea unor arbori ce-mi păruseră identici cu cei pe care-i zărisem în timpul unei plimbări cu trăsura în jurul Balbec-ului, vederea clopotnițelor din Martinville, savoarea unei prăjituri înmuiate într-o infuzie, atâtea alte senzații despre care am vorbit și pe care mi se păruse că le sintetizează ultimele opere ale lui Vinteuil. Ca și în momentul când savuram prăjitura, orice neliniște în legătură cu viitorul, orice îndoială intelectuală se împrăștiase. Cele ce mă copleșeau o clipă mai înainte în privința vocației mele literare și chiar a realității literaturii pieriseră ca prin minune. [...] De fiecare dată când nu refăceam decât materialmente același pas, nu izbuteam nimic; dar dacă reușeam, uitând de recepția de la Guermantes-i, să retrăiesc ceea ce simțeam așezându-mi în felul acela picioarele, din nou viziunea orbitoare și nelămurită mă atingea ușor, de parcă mi-ar fi spus: «Prinde-mă în momentul trecerii, dacă ai puterea să o faci și caută să rezolvi enigma fericirii pe care ți-o ofer». Și aproape îndată o recunoscui: era Veneția, care nu răspunsese niciodată cu nimic sforțărilor mele de a descrie și pretinselor instantanee luate de memoria mea și pe care senzația resimțită odinioară pe cele două dale inegale ale baptisteriului din San Marco mi-o redase dimpreună cu toate celelalte senzații ce i se adăugaseră în ziua aceea, și care rămăseseră în așteptare, la locul lor, de unde o întâmplare bruscă le scosese în mod imperios din șirul zilelor uitate. Tot așa și gustul acelei prăjiturele îmi amintise Combray-ul. Dar de ce imaginea Combray-ului atunci, și a Veneției acum îmi deșteptase o bucurie asemănătoare cu o certitudine, suficientă, fără alte dovezi, să mă facă indiferent în fața morții?

O clipă eliberată din ordinea timpului l-a creat în noi, pentru a se face simțită, pe omul eliberat din ordinea timpului. Și acesta se înțelege că va fi încrezător în bucuria lui, chiar dacă modestul gust al unei prăjituri nu pare, logic vorbind, să conțină motivele unei astfel de bucurii. Se înțelege că vorba «moarte» nu are sens pentru el; situat în afara timpului, ce teamă i-ar putea inspira viitorul?"[1]

Ideea victoriei creației artistice asupra timpului și morții apare și cu ocazia prezentării morții lui Bergotte, scriitorul care își dă sufletul contemplând o operă de artă: un peisaj din Delft pictat de Vermeer:

„Astfel încât ideea că Bergotte nu murise pentru totdeauna nu este neverosimilă.

A fost îngropat, dar, toată noaptea funebră, cărțile lui, rânduite trei câte trei în vitrinele luminate, vegheau ca niște îngeri cu aripile desfășurate și păreau, pentru cel ce nu mai exista, simbolul învierii lui."[2]

---

[1] *Timpul regăsit*, vol. I, Editura Minerva, București, 1977, p. 253—255; 262.
[2] *Captiva*, vol. I, Editura Minerva, București, 1971, p. 287—288.

Preocupat de psihologia în timp, Proust dă profunzime personajelor sale. Acestea au complexitatea și inconsecvența oamenilor reali, rezervând cititorului surprize pe parcursul lecturii romanului, nelăsându-le cunoscute de la început.

Dacă un personaj balzacian, Grandet de exemplu, era prezentat înainte de-a apărea în fața noastră, prin descrierea mediului care îl caracteriza și a evoluției sale anterioare, Proust urma în această privință modelul lui Dostoevski, despre care scrisese :

„[...] Dostoevski, în loc să înfățișeze lucrurile în rânduiala logică, adică începând cu cauza, ne arată mai întâi efectul, iluzia care ne izbește. Așa își înfățișează Dostoevski personajele sale. Faptele lor ni se par tot atât de înșelătoare ca și acele efecte ale lui Elstir, în care marea are aerul că e în cer. Suntem foarte uimiți aflând că cutare om prefăcut este în fond excelent sau contrariul."[1]

Apariția personajelor lui Proust nu este pregătită, ca a celor balzaciene, ci este subită, contrazicând adesea imaginea pe care naratorul și-o formase despre ele fără să le cunoască. Semnificativă pentru primul caz este întâlnirea ducesei de Guermantes, figură comună, decepționată pentru adolescentul aflat sub mirajul unui nume ce o asocia pe aristocrată cu figurile legendare reprezentate de vechile vitralii.

Decepția apare adesea la Proust ca urmare a comparării imaginii despre un personaj cu aspectul sau calitățile sale reale. Dorind cu ardoare s-o vadă jucând pe celebra tragediană Berma, Marcel este dezamăgit când asistă pentru prima dată la un spectacol al actriței.

În romanul proustian nu există caractere stabile. Personajele sunt inconsecvente, se transformă în timp. Individul este constituit dintr-o serie de ipostaze diferite, alta în fiecare moment.

Un personaj se comportă în mod diferit în funcție și de mediile diverse în care evoluează. Imposibilitatea de a cunoaște deplin o altă persoană este generatoare de drame. Gelozia lui Swann se naște din faptul de a nu o putea cunoaște integral pe Odette, ci numai aspecte ale comportării ei, adesea divergente, manifestând uneori tandrețe, alteori indiferență. Swann încearcă să umple lacunele cu imaginația, să dea felurite interpretări unor cuvinte spuse de iubita sa ori să utilizeze, pentru a-i completa portretul, părerile altora despre ea.

Temă

În care roman al unui scriitor român din perioada interbelică tema gelozlei joacă un rol tot atât de important ? Cum se dezvoltă și cum se rezolvă această temă în romanul respectiv ?

Dar nesiguranța este și alimentul iubirii :

„De cele mai multe ori dragostea n-are ca obiect un trup, decât dacă o emoție, teama de a-l pierde, nesiguranța de a-l fi regăsit se contopesc în el."[2]

---

[1] *Captiva*, vol. II, Editura Minerva, București, 1971, p. 306.
[2] *Captiva*, vol. I, Editura Minerva, București, 1971, p. 135.

iubește și care iradiază dragostea, proiectând asupra partenerului calități pe care acesta poate să nu le aibă.

Afirmația este dovedită de dragostea lui Swann — om de lume, inteligent, cultivat, fin estet și de o mare delicatețe sufletească — pentru Odette de Crécy, femeie nu prea frumoasă, nici deosebit de fină și de o virtute îndoielnică. Stimulată de nesiguranță, iubirea lui Swann pentru ea devine dramatică, chinuitoare, bărbatul ajungând să comită acte ridicole, ca atunci când, zărind două siluete proiectate pe fereastra luminată a iubitei sale, bate în geam, spre a constata cu surpriză și rușine că greșise casa. Dragostea lui Swann, creație a afectivității și imaginației sale, se sfârșește tot atât de inexplicabil precum a început, cu constatarea personajului masculin :

„Când te gândești că am pierdut ani din viața mea, că am vrut să mor, că mi-am închinat dragostea cea mai mare unei femei care nu-mi plăcea, care nu era genul meu !"[1]

Totuși, în volumele următoare, Odette apare, fără nici o explicație a autorului, ca soție a lui Swann. Odette de Crécy evoluează astfel în timp, de la tânăra ușuratică pe care naratorul o cunoaște în casa unchiului său la iubita lui Swann, apoi la eleganta lui soție și, în final (după moartea lui Swann), la vârstnica și distinsa doamnă de Forcheville.

Personajul Swann este și el diferit, în funcție de punctul de vedere din care este privit. Pentru copilul Marcel, Swann nu este decât vizitatorul a cărui prezență o împiedică pe mama lui să-i ureze „noapte bună" înainte de culcare. Pentru familia naratorului, același Swann a rămas un burghez, fiul „agentului de schimb", fără să i se bănuiască succesul de care se bucură în saloanele cele mai aristocratice.

Concluzia care se degajă din creația lui Proust este că, oamenii fiind inconsecvenți, complecși, transformându-se în timp, nu ne putem cunoaște cu adevărat decât pe noi înșine. Este ceea ce încearcă să realizeze naratorul de-a lungul întregului roman. El trăiește însă îndoieli dramatice în efortul de a se percepe ca personalitate unitară. Salvatoare este tot revelația memoriei involuntare ; unind mai multe momente ale duratei, Marcel nu se limitează la cunoașterea de sine realizată într-un singur fragment de timp, ci are intuiția personalității sale integrale.

ASPECTE SOCIALE ALE ROMANULUI

Deși, preponderent, roman de analiză, *În căutarea timpului pierdut* conține și aspecte de frescă socială, compunând — prin tipurile introduse, prin prezentarea discuțiilor din saloane — o imagine a societății franceze de la sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, ce cuprinde o perioadă de aproximativ cincizeci de ani, care se încheie cu primul război mondial. Această societate este agitată de probleme acute, cu existență istorică reală, cum ar fi afacerea Dreyfus sau problemele războiului.

---

[1] *Swann*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 255.

Locul principal este ocupat în roman de aristocrație și marea burghezie, a căror preocupare de căpetenie o constituie viața mondenă: dejunurile, seratele, recepțiile. Este o lume de snobi, în care ierarhia nobiliară și moda au înlocuit valorile autentice. Între burghezie și aristocrație există la început o distanță greu de trecut. Salonul burghez al soților Verdurin se preface a dispreța cercurile aristocratice, știindu-le închise membrilor lui. În acest salon, unde se vorbește afectat și se spun platitudini pretențioase, stăpânii casei sunt preocupați să-și păstreze fidelitatea membrilor clanului și nu ezită să recurgă la intrigi spre a-l despărți pe vreunul dintre aceștia de prietenul sau iubita care ar tinde să-l atragă în afara acestui cerc. Fuziunea dintre burghezie și aristocrație se realizează simbolic, în final, prin intermediul doamnei Verdurin, devenită prințesă de Guermantes.

În lumea aristocratică formele exterioare ale vieții sociale au înăbușit fondul uman, căutarea cu orice preț a plăcerilor și respectarea strictă a normelor impuse de o „înaltă societate" devenind singurele idealuri. G. Călinescu vorbea, pe bună dreptate, despre „murdăriile lustruite"[1] care caracterizează această lume.

Heleen, *Portretul contesei Greffulhe* (prototipul ducesei de Guermantes din romanul lui Proust)

Temă

Citiți fragmentul de mai jos și comentați-l caracterizând atitudinea ducesei de Guermantes față de prietenul ei Swann, care îi anunță moartea lui apropiată:

„— Ce tot spui? exclamă ducesa, oprindu-se o clipă în drumul ei spre trăsură, ridicând ochii ei frumoși și melancolici, dar plini de neîncredere. Pusă să aleagă întâia oară în viață între două îndatoriri atât de deosebite, anume să urce în

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1982, p. 740.

muri, ea nu găsea nimic în codul convenienţelor care să-i indice jurisprudenţa de urmat şi, neştiind pe care să o prefere, crezu că trebuie să se prefacă a nu crede că alternativa a doua s-ar fi putut pune, astfel încât să asculte de cea dintâi care cerea în acest moment mai puţine sforţări, şi socoti că cel mai nimerit chip de a soluţiona conflictul era de a-l tăgădui. «Vrei să glumeşti», îi spuse ea lui Swann".[1]

CONSTRUCŢIA ROMANULUI

A fost necesar să treacă un timp de la apariţia romanului *În căutarea timpului pierdut* până când criticii literari care admiraseră analizele „microscopice" ale lui Proust să-şi dea seama de arhitectura armonioasă a grandioasei sale opere epice. Romancierul însuşi o compara cu o catedrală şi declara într-o scrisoare :

Compoziţia mea e voalată şi e cu atât mai greu de perceput de la prima vedere, cu cât se desfăşoară pe o scară largă."

Primul volum, *Swann*, reprezintă uvertura ciclului. Apar aici principalele teme ale cărţii : timpul şi memoria involuntară (în episodul madlenei, căruia îi va corespunde, în ultimul volum, episodul pavajului din curtea prinţului de Guermantes), iubirea şi gelozia (în capitolul *O dragoste a lui Swann*, ale căror reflexe vor fi, în volumele ulterioare, dragostea lui Marcel pentru Gilberte şi apoi pentru Albertine, a lui Saint-Loup pentru Rachel). Întreaga structură a cărţii este prefigurată aici în mod simbolic : cele două drumuri care pornesc de la casa din Combray şi pe care Marcel se plimbă „în direcţia lui Swann" şi „în direcţia Guermantes" semnifică evoluţia naratorului în plan sentimental şi, respectiv, evoluţia sa în plan social. Aparent opuse, cele două drumuri se întâlnesc în final, când naratorul va face legătura între lumea lui Swann şi lumea familiei de Guermantes.

De altfel, în scrisoarea citată, Proust arăta că a scris ultimul capitol al cărţii imediat după cel dintâi, compunând restul romanului în funcţie de această construcţie rotundă.

În primul volum apar şi majoritatea personajelor, dar multe dintre ele doar fugitiv, văzute cu ochii copilului şi urmând să dobândească pe parcurs o importanţă nebănuită sau să evolueze în cu totul alte direcţii decât se credea la început. Întâlnim tot aici şi laitmotivele romanului, dintre care o importanţă deosebită are sonata lui Vinteuil, lucrare muzicală a cărei execuţie însoţeşte câteva momente-cheie ale cărţii.

Prin analiza subtilă şi profundă a psihicului uman, prin modul original de integrare a temei timpului într-o creaţie epică, prin construcţia inedită a personajelor şi prin arhitectura complexă a operei, M. Proust a revoluţionat tehnica romanului, ridicând unul din monumentele literare cele mai de seamă ale secolului al XX-lea.

---

[1] *Guermantes*, vol. II, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 363—364.

„[...] stilul lui Proust este [...] cel mai artistic din câte cunosc. [...] Caut defectul acestui stil şi nu-l pot găsi. Îi caut calităţile dominante şi nu le pot găsi nici pe ele ; nu are cutare ori cutare calitate : le are pe toate."

(A. Gide)

„Iată lecţia teribilă pe care ne-o lasă nouă, fraţilor săi mai tineri, care l-am admirat şi l-am iubit : arta nu este o glumă ; ea implică viaţa şi încă mult mai mult."

(F. Mauriac)

„El creează *lumi sufleteşti*".

(G. Ibrăileanu)

„Nimeni n-a explorat cu o fineţe mai desăvârşită zonele clar-obscure ale inconştientului ca Proust."

(M. Ralea)

„Se poate spune că de aproape un veac încoace nici un scriitor n-a tulburat mai adânc conştiinţa literară a lumii şi mai ales n-a concentrat asupra lui, în aşa măsură, intelectualitatea contemporană, decât Marcel Proust."

(Camil Petrescu)

BIBLIOGRAFIE

Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*. Traducere de Radu Cioculescu şi Eugenia Cioculescu, Vol. I—XIII, Editura pentru Literatură, Editura Minerva, Bucureşti, 1968—1977.

THOMAS MANN

(1875—1955)

Există mutații ale ereditații inexplicabile, dar fericite. Așa a fost aceea a apariției într-o familie de burghezi hanseatici, negustori de grâne, a doi fii care, neavând o afinitate pentru viața de afaceri a generațiilor anterioare, au devenit scriitori de prestigiu în literatura germană din prima jumătate a secolului al XX-lea. Aceștia sunt Heinrich și Thomas Mann.

Mai tânăr cu aproape patru ani decât fratele său, Thomas Mann s-a născut la Lübeck la 6 iunie 1875. Încheindu-și studiile în orașul natal, se stabilește la München, unde colaborează la revista satirică *Simplicissimus*, audiind, în același timp, cursurile Universității din localitate (literatură, istorie, economie politică). Împreună cu fratele său Heinrich întreprinde în anii 1895—1897 o călătorie în Italia, oprindu-se o perioadă mai îndelungată la Roma.

În 1919 i se decernează titlul de „Doctor Honoris Causa" al Universității din Bonn, iar în 1926 devine membru al Academiei de Literatură prusiene, senatul orașului natal conferindu-i titlul de profesor. Nu întârzie nici Premiul Nobel pentru Literatură, pe care îl obține în 1929.

Instaurarea fascismului în viața politică a Germaniei aduce scriitorului persecuții și exilul, determinate de refuzul său de a face concesii nazismului. După câteva luni petrecute în Franța, în anul 1933 se stabilește în Elveția. După o ședere de cinci ani în această țară, răspunzând inițiativei Universității Princeton din New Jersey, se stabilește în S.U.A., primind peste puțin timp cetățenia americană. În 1949 revine în Germania cu prilejul anului jubiliar Goethe, conferențiind la Frankfurt am Main și la Weimar, fiind distins cu Premiul Goethe și Premiul Național.

În 1952 se stabilește din nou în Elveția, în apropiere de Zürich. În 1955 conferențiază la Stuttgart și Weimar cu ocazia festivităților celei de-a 150-a aniversări a morții lui Schiller, conferindu-i-se, în același timp, titlul de „Doctor Honoris Causa" al Universității din Jena; între timp, universitățile din Oxford și Cambridge îi conferiseră același titlu. La 12 august 1955, închide ochii pentru totdeauna.

Thomas Mann cu nepoții săi

Unele din operele lui Thomas Mann au un pronunțat caracter autobiografic. În romanul *Casa Buddenbrook*, a cărui temă este declinul unei familii de negustori din vechea burghezie germană, apare un descendent cu înclinații artistice, rupt de preocupările mediului în care trăiește, Hanno, ultimul vlăstar, adolescent visător și anemic, care moare fără a fi realizat speranțele pe care părinții și le-au pus în el.

Conflictul dintre spirit, manifestat prin vocația artistică, și modul de viață burghez apare în nuvela *Tonio Kröger*. Destinul artistului, imposibil de conceput în afara contemplării frumosului, este evident și în *Moartea la Veneția*. Scriitorul Gustav Aschenbach se află în orașul lagunelor pentru a-și petrece, după o muncă încordată, zilele de odihnă binemeritată. Îndrăgostit de chipul unui tânăr în a cărui armonie Aschenbach descoperise întruchiparea operei de artă, scriitorul continuă să rămână în Veneția chiar atunci când mirosul pestilențial al canalelor prevestea apropierea unei groaznice epidemii, găsindu-și astfel moartea.

În anii exilului, Thomas Mann și-a definitivat vasta sa operă, de peste 2 000 de pagini, *Iosif și frații săi*.

Un roman din viața titanului literaturii germane, Johann Wolfgang Goethe, este *Lotte la Weimar*. Iubita din tinerețe a scriitorului, Charlotte Kestner, modelul eroinei din *Suferințele tânărului Werther*, îl vizitează pe poet în reședința sa de la Weimar. Totul este un pretext pentru a prezenta pe autorul lui *Faust*, în ultimii ani ai vieții, într-o viziune personală.

Doctorul Faustus — Viața compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten este, așa cum îl numește istoricul literaturii germane Fritz Martini, „ultimul mare roman tratând despre destinul german"[1]. Conținând numeroase cunoștințe de filozofie a culturii, *Doctor Faustus* este o operă stufoasă, bogată în sugestii și reflexii, tratând despre soarta unui compozitor genial, condamnat suferinței și morții înainte de vreme.

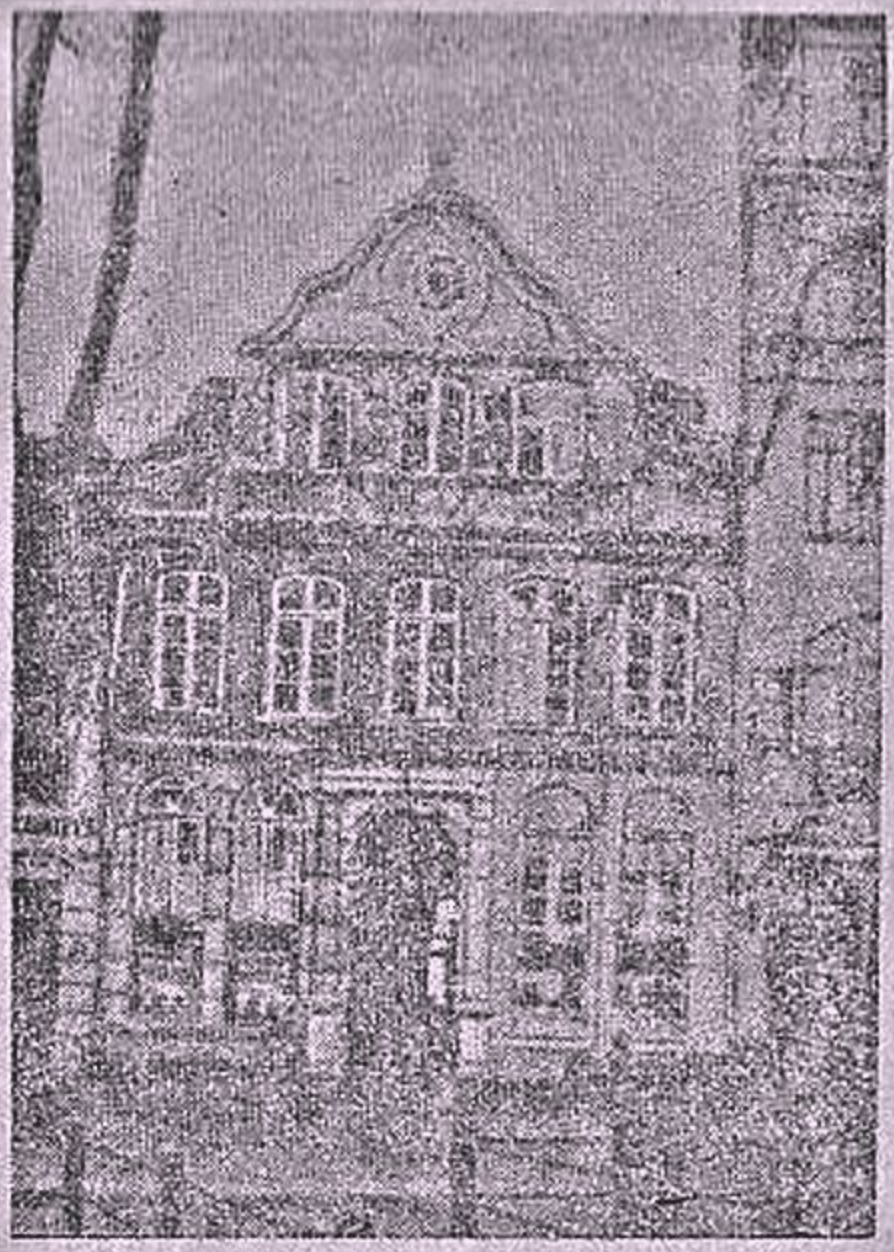
„MUNTELE VRĂJIT" („*DER ZAUBERBERG*") — ROMAN-ESEU

Capodopera lui Thomas Mann este romanul *Muntele vrăjit* (1924). Acțiunea e simplă, ușor reductibilă la o schemă. Ea constituie pretextul unor discuții lungi, uneori adevărate eseuri, în care este analizată amplu, cu referiri bogate, epoca dinaintea primului război mondial, caracterizată prin contradicții violente, prin antagonisme ireductibile.

Hans Castorp — fiul unui burghez din Hamburg, rămas orfan din copilărie — face o vizită la sanatoriul internațional Berghof din Davos (Elveția). Proiectată pentru trei săptămâni, perioadă în care urma să-și vadă vărul, pe Joachim Ziemssen, internat acolo, și să se odihnească, vizita se transformă într-o ședere de peste șapte ani, căci Hans Castorp descoperă că e bolnav și rămâne să-și îngrijească sănătatea.

---

[1] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*. Editura Univers, București, 1972, p. 456.



Casă din Lübeck a familiei Mann (prototipul locuinței descrise în *Casa Buddenbrook*)

În acest cadru, atât de lipsit de complicații, apar aspecte care sunt ușor de clasificat în două categorii : a) probleme privind viața în sanatoriu ; b) discuțiile dintre unii pacienți, variate și aprinse, tratând, sub formă de eseuri, cele mai arzătoare aspecte ale momentului istoric.

Consilierul aulic Behrens, directorul sanatoriului, era supranumit și Radamante, fiindcă dădea sentințe irevocabile, ca și judecătorul Infernului, al cărui nume i se atribuise. Doctorul Krokowski, ajutorul lui Behrens, conferențiia periodic internaților de la Berghof, alegându-și subiecte pasionante, ca acela despre iubire, pe care îl trata însă ambiguu, auditoriul neștiind până la urmă care e părerea conferențiarului : este iubirea un sentiment înălțător sau o înclinație primitivă ? Fără a mărturisi deschis că este un adept al lui Freud, doctorul Krokowski soluționa dilema cu ajutorul concepției acestuia, căci ce altceva putea fi afirmația că „iubirea prigonită nu e moartă, trăiește în adâncul tainei ei și continuă să tindă spre împlinire, [...] și reapare — deși sub înfățișare schimbată și de nerecunoscut...“[1]

Pacienții erau feriți de spectacolul tragic al morții : când murea un bolnav — ceea ce consilierul aulic numea cu un termen latin „exitus“ (ieșire din viață) —, scoaterea acestuia din cameră se făcea cu cea mai mare discreție. Pensionarii sanatoriului erau docili, executând fără să protesteze dispozițiile consilierului aulic. Șederea la Berghof, fixată de Behrens la început pentru câteva luni, era mereu prelungită, încât o bună parte din viața pacienților se petrecea aici. În felul acesta, ei deveneau conștienți că fac parte dintr-o altă lume — cu alte legi — decât ceilalți oameni. Ei erau cei de „sus“, de la „munte“, deosebindu-se radical de cei de la „șes“ sau de „jos“. Din când în când, câte unul se revolta contra dispozițiilor lui Behrens și părăsea muntele pentru a coborî la șes. Aceste atitudini de revoltă aveau uneori un sfârșit fatal. Așa s-au petrecut lucrurile și cu bunul Joachim, care, grăbit să-și înceapă cariera militară, a plecat la Hamburg, fiind nevoit să se întoarcă la Davos, ca să

[1] Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 201.

moară vegheat de mama sa, chemată telegrafic, și de vărul Hans Castorp, rămas credincios legilor Berghofului.

Cu toate amănuntele medicale, romanul nu e, în esența lui, naturalist, scopul autorului nefiind studierea ftiziei și cu atât mai puțin a transmiterii ereditare a acestei maladii. Sanatoriul, medicii, bolnavii, ca oameni suferinzi ce trebuie îngrijiți, ocupă un spațiu relativ restrâns în economia romanului. Unii dintre pacienți însă se transformă în propagatori ai unor idei pe care le apără cu înverșunare, prezentând adevărate expuneri despre probleme ca: timpul, fericirea omenirii, statul perfect, sociologia suferinței, viața și moartea etc. Prin această structură, *Muntele vrăjit* este un roman-eseu. Sanatoriul cu toate aspectele sale nu constituie decât un cadru de desfășurare a unor asemenea discuții. Evenimentele sunt mărunte, fără însemnătate, iar sentimentele nu au o evoluție spectaculoasă; Hans Castorp se îndrăgostește de Clavdia Chauchat, dar nu este vorba de o pasiune clocotitoare, mistuitoare. Vizitându-l pe Behrens în apartamentul pe care acesta îl ocupa în sanatoriu, Hans descoperă portretul Clavdiei pictat de consilierul aulic și este cuprins de o discretă gelozie. Mai târziu, când Clavdia, care părăsise sanatoriul, se reîntoarce însoțită de Peeperkorn, ambii își unesc gelozia împotriva bogatului olandez.

TIMPUL ÎN ROMANUL „*MUNTELE VRĂJIT*"

Muntele vrăjit constituie un spațiu simbolic unde timpul și sentimentele se desfășoară într-un ritm diferit aceluia al lumii obișnuite, de „jos", din câmpie. Experiența bolii și apropierea morții conferă celor ce populează acest spațiu un statut deosebit de cel al oamenilor comuni. *Muntele vrăjit* reprezintă, de asemenea, o Europă în miniatură, agitată de luptele de idei care au zguduit continentul la începutul secolului al XX-lea până la izbucnirea primului război mondial.

În sanatoriu, unde găsirea unei ocupații devine o problemă, apare firească meditația asupra scurgerii timpului, a cărui trecere este resimțită în mod subiectiv, părând fie prea rapidă, fie prea lentă. E vechea problemă a timpului obiectiv și subiectiv, tratată de personajele lui Thomas Mann uneori paradoxal.

Se știe că zilele pline, bogate în evenimente, par a trece mai ușor decât cele monotone, în care lipsa de activitate face ca timpul să pară nesfârșit de lung. Thomas Mann vede problema aceasta în mod diferit:

„În general, se crede că valoarea conținutului și a noutății sale «gonesc» timpul, adică: îl scurtează — pe când monotonia și pustiul îl îngreunează și-i încetinează curgerea. Ceea ce nu e întru totul exact. Fără îndoială că uneori pustiul și monotonia lungesc clipa sau ora și le fac mai «plictisitoare», dar ele scurtează și grăbesc până la a reduce la neant marile și extrem de marile cantități ale timpului. Dimpotrivă, un conținut bogat și interesant este, desigur, capabil să scurteze o oră sau chiar o zi, dar, luat în mare, acest conținut dă curgerii timpului întindere, greutate și trăinicie, astfel că anii bogați în întâmplări trec mult mai încet decât anii săraci, pustii și neînsemnați pe care vântul îi mătură spulberându-i."[1]

---

[1] Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1960, p. 165.

în diferite perioade ale şederii sale la Berghof, când medita asupra vremii ce s-a scurs de la venirea sa, lui Hans Castorp timpul îi apărea, în funcţie de punctul de vedere din care îl privea, totodată scurt şi lung.

Întrucât problema timpului e tratată şi de Marcel Proust în romanul său *În căutarea timpului pierdut*, se cuvine să precizăm că la scriitorul francez scurgerea vremii e privită în raport cu stările sufleteşti ale eroului-autor. O prăjitură servită la ceai, o piatră de caldarâm, de care se împiedică, îi stimulează memoria afectivă, îi trezesc din adâncul adormit al conştiinţei amintiri de mult apuse. La Marcel Proust timpul este cel care transformă sentimentele puternice în obişnuinţă şi apoi în uitare. În *Muntele vrăjit*, Thomas Mann priveşte timpul din punctul de vedere al eroului său, Hans Castorp, ca noţiune teoretică, filozofică.

Temă

Comparaţi modul în care e prezentat timpul în romanul lui Thomas Mann cu viziunea lui Marcel Proust despre acest concept.

Această noţiune este privită în paginile romanului în corelaţia ei cu alte concepte, acelea de spaţiu şi mişcare, considerând timpul ca etern şi spaţiul ca infinit. Hans Castorp îşi pune problema dacă eternul şi infinitul sunt compatibile cu noţiunile de distanţă, schimbare, mişcare şi cu prezenţa corpurilor limitate din univers.

Într-un mediu dominat de probleme medicale, eroul nostru începe să citească cu pasiune lucrări de anatomie, fiziologie şi biologie, întrebându-se, cu o curiozitate nepotolită, ce este viaţa, care este misterul ce se ascunde în spatele acestui concept, ce este moartea ca negaţie logică a vieţii, ce se află între viaţă şi restul fără viaţă al naturii, cu ce poate fi umplut acest abis pe care ştiinţa încearcă zadarnic să-l treacă. Acest interesant eseu asupra vieţii se încheie cu o splendidă prezentare a corpului uman, a armoniei sale, mergând până la perfecţiune.

Casa Buddenbrook (scenă din adaptarea pentru televiziune)

Încă din primele două zile ale şederii sale la Berghof, Castorp cunoaşte pe umanistul Settembrini, extrem de sociabil, cu un debit verbal rar întâlnit, vorbind de toate şi trecând cu uşurinţă de la una la alta. Astfel, arătându-se încântat de cunoştinţa lui Castorp discută despre poetul Carducci, pe care l-a cunoscut şi despre care a scris un necrolog. Printr-o asociaţie neprevăzută de idei, trece la „demon" citind un vers dintr-un cântec italian despre această creaţie a superstiţiei populare. Se referă apoi la Petrarca, pe care îl numeşte „părintele timpurilor noi", de asemenea, la Vergiliu, autorul *Eneidei*, şi aşa mai departe.

După un timp Settembrini părăseşte sanatoriul, mutându-se în staţiune. Aici îl cunoaşte pe Naphta, evreu convertit la catolicism, iezuit. În aceste împrejurări, Hans Castorp face şi el cunoştinţă cu iezuitul, asistă la discuţiile contradictorii dintre cei doi. Spre deosebire de Settembrini, omul libertăţii de gândire şi de acţiune, adept al umanismului şi iluminismului, Naphta este un fanatic, care elogiază ordinele călugărilor războinici.

Între Settembrini şi Naphta se încing discuţii aprinse pe teme ca: sănătatea şi boala, trupul şi sufletul omului. În timp ce Settembrini apără sănătatea trupului care atrage după sine un echilibru spiritual, paradoxalul şi fanaticul Naphta declară că „această urzeală materială" care este trupul nu reprezintă altceva decât „vălul întins între noi şi eternitate". În acelaşi mod, iezuitul se declară adeptul pedepselor corporale, al torturilor, al condamnării la moarte, fapt ce trezeşte indignarea lui Settembrini.

Muntele vrăjit poate fi considerat şi ca roman al unei formări · tânărul Hans Castorp, iniţiat în misterele bolii, dragostei (prin Clavdia Chauchat) şi morţii, este disputat de doi „educatori" cu concepţii violent contradictorii, simbolizând cele două mari, orientări ce se înfruntă în gândirea epocii: raţionalismul (reprezentat de Settembrini) şi iraţionalismul (reprezentat de Naphta). Acestora li se adaugă instinctul vieţii naturale, simbolizat de Peeperkorn.

Către sfârşitul romanului o stare de iritabilitate se manifestă între locatarii Berghofului. Oameni de altfel liniştiţi recurg la acte de violenţă nejustificată, culminând cu duelul, nu numai verbal, ci de data aceasta armat, dintre Naphta şi Settembrini, sfârşit lamentabil pentru iezuit, care, umilit de faptul că italianul trage în aer, îşi sfărâmă tâmpla cu un foc de pistol, murind paradoxal, aşa cum a trăit, victimă a propriilor sale teorii violent antiumane.

După şapte ani, Hans Castorp părăseşte Berghofut, tocmai atunci când Europa răsuna de bubuitul tunurilor, aruncându-se în vârtejul primului război mondial. Autorul nu urmăreşte mai departe soarta eroului său, care trăieşte acum sentimentul vieţii mai intens decât în lâncezeala de la Davos, cu discuţii sterpe, fără finalitate practică. Şi cortina cade peste acest final de dramatică încleştare:

„Se aruncă pe burtă sub proiectilele care şuieră, pentru ca apoi să sară şi să-şi reia goana mereu înainte, cu strigătele scurte ale tânărului lor curaj, fiindcă n-au fost atinşi de nici un glonte. Când sunt loviţi, se prăvălesc, bătând din braţe, izbiţi în frunte, în inimă, în măruntaie. Stau culcaţi, cu faţa în noroi, şi nu mişcă. Stau culcaţi cu raniţa în spate, cu occiputul înfundat în pământ, zgâriind aerul cu mâinile. Însă pădurea trimite alţii care se aruncă la pământ, sar şi înaintează, poticnindu-se, urlând sau tăcând, trecând peste cei rămaşi în urmă.

Acest tineret cu raniţele şi baionetele, cu mantalele şi cizmele pline de noroi ! S-ar putea, cu o imaginaţie umanistă şi îmbătată de frumuseţe, să întrevezi alte imagini. S-ar putea să-ţi închipui acest tineret : strunind şi scăldând caii într-un golf, plimbându-se pe plajă cu iubita, cu buzele la urechea gingaşei logodnice, sau învăţându-se cu o prietenească drăgălăşenie să tragă cu arcul. În loc de toate acestea, stă culcat, cu nasul în această mâzgă de foc. Este un lucru minunat şi de care rămâi, totuşi, buimăcit că se supune cu atâta bucurie, deşi pradă unor terori nemaiauzite, unei inexprimabile nostalgii şi unui dor care trece dincolo de cuvinte, de mamele lor, însă faptul acesta n-ar trebui să fie un motiv ca să-l pui într-o asemenea situaţie.

Iată-l pe prietenul nostru, iată-l pe Hans Castorp ! L-am recunoscut chiar de departe, după barbişonul pe care şi l-a lăsat să crească la masa ruşilor de rând. E congestionat, ud de ploaie până la piele, ca şi ceilalţi. Aleargă cu picioarele îngreunate de bulgării clisoşi, cu puşca în mână."[1]

Astfel, *Munteje vrăjit* ia, în ultimele sale pagini, aspectul unui roman de război asemănător cu *Focul* lui H. Barbusse, *Pe frontul de vest nimic nou* de E. M. Remarque şi *Pădurea spânzuraţilor* de L. Rebreanu.

Prin conţinutul său filozofic, prin mesajul umanist pe care îl transmite, prin structura originală de roman-eseu şi prin înalta lui realizare artistică, *Muntele vrăjit* reprezintă unul dintre marile romane ale secolului nostru a cărui problematică o sintetizează.

Temă

Arătaţi ce aduce nou în literatura universală acest roman faţă de romanul de tip clasic balzacian.

„Thomas Mann este unul din puţinii scriitori de astăzi pe care putem să-i admirăm fără rezerve. După cum nu există slăbiciuni în opera sa, nu există nici în viaţa sa."

(André Gide)

BIBLIOGRAFIE

Thomas Mann, *Nuvele*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.

Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, vol. I—III, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, Biblioteca pentru toţi, serie nouă, 533—535.

Ion Ianoşi, *Thomas Mann*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965.

[1] Thomas Maan, *op. cit.*, vol. III, p. 452—453.

JOHN GALSWORTHY
(1867—1933)

Fiu al unui mare avocat londonez, John Galsworthy a studiat la Harrow şi la Oxford. În 1890 a intrat în avocatură, pe care a părăsit-o însă repede, cultura juridică lăsându-şi amprenta asupra creaţiei sale literare. Înainte de a debuta în literatură — cu nuvele, la vârsta de 30 de ani — John Galsworthy a făcut timp de doi ani o călătorie prin cele mai diverse ţări ale lumii.

Primul succes literar i-l adusese romanul *Insula farisеilor*, dar scriitorul a dobândit o largă notorietate abia o dată cu apariţia, în 1906, a romanului *Proprietarul*. Au urmat alte romane (*Conacul*, *Frăţie*), înainte ca Galsworthy să reia personajele din *Proprietarul* în romanele şi nuvelele care aveau să formeze capodopera sa, ciclurile *Forsyte Saga* şi *O comedie modernă*, încheiate în 1928 (trilogia *Sfârşitul capitolului*, scrisă ulterior, fiindu-le inferioară ca valoare).

Paralel cu creaţia romanelor, Galsworthy scrie şi drame viguros angajate în problematica socială din anii premergători primului război mondial. Citãm dintre acestea *Lupta* şi *Dreptate*, prima având în centrul ei o grevă, cea de-a doua determinând guvernul britanic să întreprindă o reformă a regimului penitenciar.

Apreciată de marele public şi de cercurile oamenilor de litere, opera lui Galsworthy s-a bucurat de numeroase distincţii, care au culminat cu Premiul Nobel pentru Literatură (1932).

„FORSYTE SAGA"

Forsyte Saga şi *O comedie modernă*, cele două cicluri scrise de Galsworthy, se compun din câte trei romane şi câteva nuvele care fac legătura între ele. Astfel, *Forsyte Saga* este formată din romanele *Proprietarul*, *Încătuşaţi de lege*, *De închiriat* şi nuvelele *Vara târzie a unui Forsyte* şi *Deşteptare*, iar *O comedie modernă*, din romanele *Maimuţa albă*, *Lingura de argint*, *Cântecul lebedei* şi nuvelele *Idilă mută* şi *Trecătorii*. Alte nuvele, precum *La Bursa Forsyte*, urmăresc personaje din romane, fără a fi însă legate de acţiunea acestora.

Cele două cicluri româneşti surprind, pe o durată de 40 de ani (1886—1926), viaţa familiei Forsyte, caracteristică pentru marea burghezie engleză de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. „Saga" este numele unei specii a literaturii islandeze medievale, desemnând povestiri de amploare, în proză, despre soarta unei familii, a unui neam. Stilul lor era sobru, cu caracter de cronică, iar dialogul avea adesea un caracter predominant. Observăm în alegerea acestui titlu continuarea spiritului marilor scriitori ai secolului al XIX-lea, care, începând cu Balzac şi continuând cu Tolstoi şi Zola, in-

tenționau să facă din roman echivalentul modern al epopeii, creând, cu distanță ironică, mitologia timpurilor noi, pe fundalul permanențelor firii omenești.

Dintre romanele anterioare consacrate familiilor, Galsworthy a putut avea un model în ciclul lui Zola, *Familia Rougon-Macquart*, dar *Forsyte Saga* este mai apropiată de romanul lui Thomas Mann, *Casa Buddenbrook*, care urmărește și el evoluția unei familii din marea burghezie, a cărei psihologie, dominată de instinctul de proprietate și al reușitei sociale cu orice preț, se rafinează de la o generație la alta.

Temă

Amintiți câteva romane sau cicluri românești din literatura română care urmăresc destinul unor familii.

Fii ai unui fermier venit la Londra la începutul secolului al XIX-lea și îmbogățit prin construcția de case, bătrânii frați Forsyte (Jolyon, James, Swithin, Roger, Nicholas și Timothy) sunt, în anul 1886, când începe romanul *Proprietarul*, în culmea bogăției și puterii lor ca mari negustori, președinți ai consiliilor de administrație ale unor societăți pe acțiuni, avocați, misiți, proprietari funciari și rentieri. Prilejul care îi adună laolaltă pe membrii acestei familii, legați între ei nu prin simpatie, ci prin interese și tradiții de clan este logodna lui June, nepoata lui Jolyon. Lipsește de la ceremonie tatăl ei, Jolyon cel tânăr, cu care familia a rupt orice legături de când acesta, încălcând convențiențele sociale, a dat frâu liber iubirii pentru o guvernantă. În mecanismul perfect reglat al acestei familii, pătrunde un străin, un factor perturbator care va declanșa conflictul; este logodnicul lui June, Philip Bosinney, un tânăr arhitect de talent, neconformist, pentru care arta, și nu banul sau puterea, reprezintă valoarea supremă. De el se apropie un personaj cu aceeași structură sufletească, Irene, fermecătoarea soție a lui Soames, fiul lui James. Căsătorită cu Soames fără să-l iubească, copleșită de insistențele lui și pentru a evada de lângă o mamă vitregă, Irene se îndrăgostește de Bosinney, căruia soțul său îi comandase construcția unei case la țară, pe locul numit Robin Hill. La terminarea construcției, Soames îi intentează un proces arhitectului, acuzându-l că a depășit costul prevăzut. Totodată, considerând-o pe Irene ca o simplă proprietate, Soames își afirmă cu forța drepturile de soț. Înnebunit de ideea acestei violențe comise asupra femeii iubite, în ziua când ei ar fi trebuit să se întâlnească, Bosinney rătăcește prin ceață, găsindu-și moartea lovit de o trăsură, iar Irene se reîntoarce, zdrobită de durere, în stăpânirea lui Soames, al cărui spirit de proprietate dă titlul primului roman, *Proprietarul*.

Nuvela *Vara târzie a unui Forsyte* prezintă, cu lirism și o delicată, dar pătrunzătoare observație psihologică, ultimele săptămâni din viața bătrânului Jolyon, care, împăcat cu fiul său, își trăiește sfârșitul în pacea casei de la Robin Hill, cumpărată de el, și sub stăpânirea farmecului degajat de Irene, — despărțită între timp de Soames, — iubita tânărului Jolyon.

Romanul *Încătușați de lege* urmărește mai departe soarta lui Soames. Dorindu-și un moștenitor, acesta vrea să o ia în căsătorie pe tânăra franțuzoaică Annette, fapt pentru care trebuie să obțină mai întâi

consfințirea legală a despărțirii lui de Irene, întâmplată în fapt cu mulți ani în urmă. Întâlnindu-și soția spre a discuta formalitățile divorțului, Soames simte reînviind în el vechea pasiune pentru ea, dar toate încercările lui de a o cuceri rămân zadarnice. În cele din urmă Irene se căsătorește cu tânărul Jolyon, rămas văduv, iar Soames cu Annette, care îi va dărui o fiică, moștenitoarea mult dorită.

Nuvela *Deșteptare* aduce imaginea căsătoriei fericite a lui Jolyon cel tânăr cu Irene, personaje legate prin profunde afinități spirituale și afective, consacrându-se dragostei pentru fiul lor, Jon.

Acțiunea romanului *De închiriat* se petrece după primul război mondial, la 17 ani de la evenimentele din romanul precedent. Galsworthy reia aici tema din *Romeo și Julieta*: dragostea dintre Jon și Fleur, fiica lui Soames, nu se poate împlini din cauza vechiului conflict dintre părinții lor. Moartea tatălui și dragostea față de mama sa îl determină pe Jon să se despartă de Fleur, care se va căsători cu Michael Mont, tânărul a cărui iubire o consolează în durerea ei.

Prin însuși titlul său, trilogia *O comedie modernă* exprimă atitudinea critică a scriitorului față de societatea engleză din perioada următoare primului război mondial.

Temă

Amintiți două creații literare studiate care conțin în titlu termenul „comedie" și explicați ce sens avea acest termen în contextele respective.

Un aspect al vieții acestei societăți îl constituie snobismul, ironizat în *Maimuța albă*. Căsătorită fără dragoste și fiind o fire dornică de a se afla în centrul atenției, Fleur își dedică toate preocupările vieții mondene, salonului în care invită toate celebritățile zilei. Soțul ei, Michael, încearcă fără succes să ajute familia șomerului Bicket, care, prin mizeria existenței sale, reprezintă un contrast față de viața de lux a familiei Mont.

Un nou interludiu, nuvela *Idilă mută*, este consacrată dragostei dintre Jon, plecat în America, și Anne Wilmot, o tânără întâlnită acolo și cu care Jon se căsătorește.

Critica snobismului este reluată în romanul *Lingura de argint*, prin conflictul dintre Fleur și Marjorie Ferrar. Procesul la care se ajunge scoate în evidență imoralitatea societății înalte. Intrat în politică și devenit membru al Parlamentului, Michael se dedică unei doctrine politice care nu găsește ecou. O nouă tentativă a sa de a-i ajuta pe șomeri, de astă dată în cadrul unei ferme organizate special în acest scop, eșuează și ea.

Soames Forsyte (după serialul de televiziune)

Nuvela *Trecătorii* descrie ultima întâlnire dintre Soames și Irene, într-un oraș american, unde cel dintâi reușește să evite o întrevedere între Fleur și Jon.

Pe fundalul grevei generale din 1926 reizbucnește, în *Cântecul lebedei*, dragostea dintre Fleur și Jon. În sufletul acestuia, datoria și iubirea pentru Anne sunt mai puternice și îl determină s-o părăsească pe Fleur. Disperată, aceasta pierde orice poftă de viață. Când un incendiu izbucnește în galeria de tablouri a tatălui ei, ea își așteaptă cu resemnare moartea, dar Soames o salvează cu prețul vieții lui.

TRADIȚIE ȘI ORIGINALITATE ÎN ROMANELE LUI GALSWORTHY

Ca romancier, Galsworthy continuă în secolul al XX-lea tradiția veacului anterior. Construcția masivă a ciclului său romanesc îmbină observația socială cu cea psihologică într-o manieră realistă, nuanțată de accente lirice și dominată de o largă înțelegere a ființei umane în complexitatea calităților și defectelor sale.

Personajul central este mai înainte de toate colectiv, familia Forsyte, pentru ca, pe măsura înaintării de la un roman la altul, Soames să se impună tot mai puternic în calitate de exponent al trăsăturilor neamului său.

În tradiție realistă, familia Forsyte are în roman un caracter tipic pentru marea burghezie engleză conservatoare din vremea reginei Victoria, perioada de apogeu a Imperiului Britanic, caracterizată de Galsworthy cu luciditate critică drept epoca „în care libertatea individuală a fost pusă în ramă de aur, iar, dacă un om avea bani, el era liber în drept și în fapt, iar, dacă nu avea bani, el era liber în drept și nu în fapt. O epocă în care ipocrizia a fost ridicată la rangul de dogmă, așa încât, dacă, în aparență, erai onorabil, lumea te respecta cu adevărat."[1] Prin intermediul lui Jolyon cel tânăr — personaj a cărui situație îi permite să-și privească obiectiv familia — scriitorul prezintă neamul Forsyte ca fiind reprezentativ pentru societatea vremii :

„— Un Forsyte, răspunse tânărul Jolyon, nu este un animal rar. Sunt sute printre membrii acestui club. Cu sutele sunt și afară, pe străzi : îi întâlnești oriunde te-ai duce !

— Dă-mi voie să te întreb : după ce îi recunoști ? spuse Bossinney.

— După simțul lor de proprietate. Un Forsyte privește lucrurile prin prisma spiritului practic — s-ar putea spune cu bun-simț —, iar un punct de vedere practic se întemeiază pe instinctul de proprietate. Un Forsyte, după cum vei vedea, nu se dă de gol niciodată.

— Glumești ?

Tânărul Jolyon clipi din ochi.

---

[1] *Încătușați de lege*, partea a III-a, cap X, *Sfârșit de veac*, p. 339.

— Nu prea. Fiind eu însumi un Forsyte, n-am dreptul să vorbesc. Eu sunt un fel de corcitură; dar în ceea ce te privește pe dumneata, nu se poate face nici o confuzie. Între dumneata și mine este aceeași deosebire ca între mine și unchiul James, care este specimenul perfect al unui Forsyte. El are un instinct de proprietate extrem de dezvoltat, în timp ce dumitale îți lipsește cu desăvârșire. Dacă n-aș fi eu între dumneavoastră, ați părea fiecare dintr-o specie cu totul diferită. Eu sunt trăsătura de unire. Suntem cu toții, firește, sclavii proprietății, și admit că este vorba numai de puterea cu care suntem legați de ea. Eu numesc „Forsyte" omul care, în mod manifest, este în mai mare măsură decât alții sclavul proprietății. El știe ce este un lucru bun, știe ce este sigur, iar atașamentul lui față de proprietate — fie că e vorba de neveste, case, bani sau reputație — este pecetea lui caracteristică.

— Ah, murmură Bossinney, ar trebui să brevetezi acest cuvânt.

— Mi-ar place să țin o conferință despre „Însușirile și concepțiile unui Forsyte"! Acest mic animal este scos din fire dacă vreunul din speța lui îl găsește ridicol, dar nici nu-i pasă dacă râde de el o făptură străină (dumneata sau eu). Cu miopia lui ereditară, nu recunoaște decât persoanele din specia lui, cu carapacele respective, în mijlocul cărora își duce traiul liniștit bazat pe concurență.

— Vorbești despre ei ca și cum ar constitui jumătate din locuitorii Angliei, spuse Bossiney.

— Așa și este. Ei sunt jumătate din Anglia, și încă jumătatea cea mai bună, jumătatea sigură, jumătate cu trei la sută[1], jumătatea pe care te poți bizui. Grație averii și certitudinii lor există restul lumii; jumătatea aceasta face posibilă arta dumitale, literatura, știința, chiar și religia. Fără acești Forsyte, care nu cred în nici unul din aceste lucruri, dar profită de toate, unde am ajunge? Dragul meu domn, acești Forsyte sunt mijlocitorii, negustorii, stâlpii societății, pietrele de temelie ale convențiilor sociale, ei reprezintă tot ce este admirabil!

— Nu știu dacă am prins ideea dumitale, dar, pare-mi-se, există și în meseria mea Forsyte cu duiumul, așa cum îl concepi dumneata! spuse Bossiney.

— Negreșit, răspunse tânărul Jolyon. Marea majoritate a arhitecților, pictorilor sau a scriitorilor nu au principii ferme, ca și ceilalți din specia Forsyte. Arta, literatura, religia supraviețuiesc grație câtorva excepții care cred cu adevărat în asemenea lucruri și grație nenumăraților Forsyte care profită negustorește de pe urma lor. După o modestă apreciere, trei pătrimi din academicienii noștri, șapte optimi din romancieri și o mare parte din gazetarii noștri sunt tot Forsyte. Despre oamenii de știință nu pot vorbi, dar în religie sunt reprezentați în mod grandios. În Camera Comunelor[2], probabil că sunt mai numeroși ca oriunde, iar despre aristocrație nici nu mai vorbesc. Să știi că nu e de râs! E primejdios să mergi împotriva majorității — și încă ce majoritate! Își ațintì privirea asupra lui Bossiney: E primejdios să te lași furat de ceva, fie de o casă, un tablou sau o ...femeie!

Se uitară unul la altul. Tânărul Jolyon făcuse ceva ce nici un Forsyte n-ar face: își dezvăluise gândurile ascunse. Dar după aceea se retrase din nou în carapacea lui. Bossiney rupse tăcerea:

— De ce iei drept prototip tocmai pe rudele dumitale!

— Rudele mele nu reprezintă extrema. Au și ele particularitățile lor, ca orice altă familie, dar posedă într-o considerabilă măsură două însușiri care formează adevărata pecete a unui Forsyte: puterea de a se dărui cu trup și suflet pentru nimeni și nimic, și apoi simțul de proprietate."[3]

---

[1] Rata dobânzii.
[2] Cameră a Parlamentului britanic.
[3] *Proprietarul*, partea a II-a, cap. X, *Diagnosticul unui Forsyte*, p. 222—224.

Arta lui Glasworthy constă în a creiona cu pregnanță portretele atât de variate ale celor din neamul Forsyte și de a le da, în același timp, un aer de familie care îi unește în ciuda diferențelor dintre ei. Bătrânul Jolyon, cu siguranța și demnitatea sa de patriarh, James cel suspicios, reproșând celor din jur că nu-i spun niciodată nimic; ori Swithin, voluminos și petrecăreț, au cu toții o trăsătură comună. Aceasta este sensibilă în înfățișarea membrilor familiei — materializată în aceeași formă de bărbie exprimând fermitatea, voința neabătută — și se manifestă în atitudinea și comportamentul lor, în instinctul puternic de posesiune, în tenacitate, în „acea însușire profundă și tainică a unui Forsyte care nu-i îngăduia să renunțe la ceva"[1].

Membrii familiei se întâlnesc în mod curent în casa lui Timothy, unde bătrânele surori Juley și Hester animă ceea ce scriitorul numește cu ironie „Bursa Forsyte", locul unde se schimbă cele mai noi știri și comentarii privitoare la rudele lor, prilej pentru romancier de a lega între ele diferite episoade ale acțiunii și de a prezenta puncte de vedere variate asupra evenimentelor narate.

Arta sesizării unității în diversitatea caracterologică se vădește și în cazul tinerei generații de Forsyte, „mult mai emancipată"[2] decât cea anterioară și aparent îndepărtată de ea, dar păstrând amprenta caracteristicilor familiei, ascunsă sub concepții moderne, sub entuziasmul vârstei, dar ieșind la suprafață într-un gest sau în comportarea într-o anumită împrejurarea. Este cazul tânărului Jon — care ia aceeași atitudine meditativă ca tatăl și bunicul său — ori al lui Winifred, sora lui Soames, care caută, „cu dârzenia ei demnă de o Forsyte"[3], perfecțiunea în domeniul vestimentar.

Fleur, Michael și tatăl acestuia (adaptare pentru televiziune, după *Forsyte Saga)*

---

[1] *Încătușați de lege*, partea a II-a, cap. II, *Soames face o încercare*, p. 192

[2] *Încătușați de lege*, partea I, cap. VI, *La tânărul Jolyon — care nu mai era tânăr — acasă*, p. 114.

[3] *Încătușați de lege*, partea a II-a, cap. XIII, *Iată-ne din nou împreună*, p. 270.

Încântătoarea, suava și superficiala Fleur este și ea o Forsyte ; tenacitatea, spiritul de proprietate și voința de a obține prin orice mijloc ceea ce-și dorește nu se manifestă în privința bunurilor materiale, pe care le are din belșug, ci în domeniul sentimental și al relațiilor mondene. Sub aspect moral, personajul Fleur este salvat de puternica sa aspirație spre fericire.

Personajul care străbate întregul ciclu, dominându-l cu personalitatea lui contradictorie, este Soames. El evoluează de la un roman la altul, portretul său constituindu-se treptat, prin trăsături și nuanțe adăugate succesiv și reflectând schimbările intervenite de-a lungul anilor în atitudinea lui Galsworthy față de tipul întruchipat de Soames și față de lumea pe care o reprezintă. În primele romane ale ciclului, eroul este întruparea instinctului de proprietate, pe care îl exercită nediferențiat asupra bunurilor materiale și asupra ființelor umane, soția sau fiica sa, la nașterea căreia emoția, duioșia, entuziasmul se topesc într-un sentiment de triumf al posesiunii :

„În sufletul lui năvăli sentimentul biruinței și bucuria că mai dobândise ceva. Doamne Dumnezeule ! Aceasta... aceasta era *a lui*."[1]

Soames este capabil de pasiuni puternice, pe care însă nu le exteriorizează, ci le ascunde sub o atitudine rezervată. Dragostea sa imposibilă pentru Irene — pe care a crezut că o poate cumpăra oferindu-i un trai îmbelșugat — simbolizează incompatibilitatea dintre spiritul egoist de proprietate, pe de o parte, frumusețe și dragoste pe de alta, valori pe care eroul le jinduiește permanent, dar nu le poate obține niciodată.

Scriitor echilibrat, cu simțul măsurii, Galsworthy urmărește să surprindă complexitatea personajului. În acest spirit îl umanizează el pe Soames, mai ales când, confruntat cu lumea de după primul război mondial, care i se pare haotică și superficială, are nostalgia valorilor tradiționale. Pe Soames îl umanizează în primul rând dragostea dusă până la sacrificiu pentru Fleur, singura ființă apropiată într-o lume în care el nu se mai regăsește. O dată cu Soames moare o epocă.

Talentul subtil al lui Galsworthy surprinde stingerea acesteia nu numai în evenimentele spectaculoase, ci și în poezia nostalgică a mobilelor demodate, dar evocatoare de amintiri, risipite după moartea bătrânului Timothy.[2]

O idee dominantă a cărții este aceea a determinării prezentului de către trecut ; dovadă conflictul dintre Soames și Irene, care zădărnicește, peste ani, dragostea dintre Fleur și Jon. Pe planul compoziției romanului, aceasta se manifestă prin repetarea acelorași scene cu alte persoane, actori diferiți ai acelorași situații existențiale. Astfel, Soames, observându-i dansând pe Jon și Fleur, pierduți unul în brațele celuilalt, revede valsul lui Irene cu Bosinney[3]. Galsworthy sugerează această repetabilitate prin utilizarea laitmotivului, cum este acela al casei de la Robin Hill, „simbolul bucuriilor și durerilor neamului Forsyte"[4].

---

[1] *Încătușați de lege*, partea a III-a, cap. XIV, *A lui*, p. 373.
[2] *De închiriat*, partea a III-a, cap. XI, *Ultimul dintre bătrânii Forsyte*, p. 318—319.
[3] *Cântecul lebedei*, partea a II-a, cap. XIII, *„Te voi iubi mereu !"*, p. 332.
[4] *Cântecul lebedei*, partea a III-a, cap. IV, *Conversație în automobil*, p. 257

Simbolurile sunt frecvente în romanele scriitorului care face pe alocuri abuz de ele. Titlurile însești sunt simbolice și constituie laitmotive: „De închiriat" exprimă perimarea principiilor unei epoci; „Maimuța albă" este un vechi tablou chinezesc în care personajele romanului văd o posibilă alegorie a omului modern, dornic să guste toate plăcerile vieții, dar blazat de ele; „Lingura de argint" oferită lui Kit, copilul lui Michael și Fleur, reprezintă bogăția familiei și, prin extensiune, bunăstarea pe care Anglia nu mai este în stare s-o păstreze: „Cântecul lebedei" semnifică moartea lui Soames și a lumii sale.

PSIHOLOGIE ȘI NATURA

Observația socială se îmbină la Galsworthy cu pătrunderea psihologică. Unele personaje sunt tipice pentru o anumită categorie socială (Gradman, omul de încredere al lui Soames, este tipul bătrânului funcționar conștiincios și fidel) sau umană (Timothy, ipohondrul care se conservă și trăiește o sută de ani). Maniera tipologică a realismului se întâlnește astfel cu schițarea în spirit clasicist a caracterelor.

O capodoperă de fine intuiții psihologice este nuvela *Vara târzie a unui Forsyte*, care surprinde emoționanta aspirație a bătrâneții spre tinerețe și frumusețe.

Irene nu are în carte aparența de realitate a altor personaje, ea nu este un tip sau un caracter, ci un simbol, simbolul frumuseții eterne. Se resimt în realizarea acestui personaj influențe ale estetismului simbolist.

În timp ce marii realiști occidentali ai secolului al XIX-lea sunt aproape exclusiv interesați de ființa umană și de determinările ei sociale, Galsworthy situează omul cu aceeași îndreptățire în cadrul social și în cel natural. L-au îndemnat la aceasta atât propria concepție despre lume, cât și influența romancierilor ruși, în special a lui Tolstoi.

Temă

Amintiți un pasaj din romanul Război și pace *în care omul este confruntat cu măreția naturii.*

La Galsworthy natura se împletește adesea cu destinul personajelor, ca un acompaniament ce aprofundează și nuanțează o temă muzicală, marcând ceea ce este etern. Pasajele care evocă natura sunt de un lirism reținut, romancierul evitând stridențele, ca în această descriere a unei seri de primăvară:

„Orașul întreg era plin de viață; crengile copacilor ridicate în sus, cu veșmântul lor de frunze proaspete, așteptau un dar pe care adierea vântului li-l aducea. Felinarele, abia aprinse, începură a domina strada, fețele oamenilor păreau palide în lumina lor, în timp ce sus, nori mari, alburii, alunecau ușor și iute pe fața purpurie a cerului.

Bărbați în fracuri, cu pardesiele desfăcute, urcau veseli scările clubului lor; muncitorii umblau agale; și femeile [...] se pierdeau în mulțime plimbându-se încet și legănat pe străzi [...].

Aceste nenumărate fâpturi, urmându-și drumul lor sub felinare și sub cerul schimbător, primiseră, fiecare în parte și toți laolaltă, ceva din binecuvântarea tul-

hărătoare a primăverii. Şi fiecare în parte şi toţi împreună, asemeni obişnuiţilor ciubucului cu pardesiele fâlfâind, îşi lepădaseră ceva din castă, crez şi obiceiuri ; şi prin felul cum îşi purtau pălăria, prin pasul cu care umblau, prin râsul sau tăcerea lor, vădeau un soi de înrudire sub cerul pătimaş."[1]

În legătură cu talentul lui Galsworthy de a fixa într-o pagină atmosfera, senzaţiile unui moment, s-a vorbit de impresionism. Scriitorul obţine cele mai mari reuşite în concentrare, în creionarea unei atitudini, în scenele scurte, care, prin măiestria cu care este condus dialogul, amintesc faptul că Galsworthy a fost şi un bun dramaturg.

Romancierul stăpâneşte în domeniul construcţiei romaneşti arta alternării planurilor, a urmăririi destinului unor personaje diferite, iar, pe planul expresiei literare, stilul indirect liber, în care comentariul autorului fuzionează cu redarea gândirii personajului.

Continuând în secolul al XX-lea tradiţia realistă pe care o nuanţează ca lirism şi note estetizante, Galsworthy îmbină observaţia socială şi psihologică de pe poziţiile unei largi înţelegeri a omului.

„În loc de a căuta obiectivitatea în răceală, el o găseşte în delicateţea conştiinţei. Poate astfel să reacţioneze faţă de lucruri cu emoţia fără de care tabloul pe care îl schiţează artistul n-ar fi adevărat. Vibrantă de sensibilitate, tehnica sa este aceea a unui impresionist."

(L. Cazamian)

„Galsworthy îmbină calităţi diferite : naraţiunea şi plastica, epicul şi liricul, drama şi idila, tragedia şi comedia, precizia clasică şi jocul impresiilor. [...] e un maestru al dezajului, al mixturii, al semitonurilor."

(I. Ianoşi)

BIBLIOGRAFIE

John Galsworthy, *Forsyte Saga*, volumele I—III, ediţia a IV-a, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.

John Galsworthy, *Comedia modernă*, volumele I—III, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

[1] *Proprietarul*, partea a II-a cap. II, *June petrece*, p. 131—132.

JAMES JOYCE

(1882—1941)

Novator al romanului, Joyce este, alături de Swift și Shaw, unul dintre cei mai importanți scriitori de origine irlandeză.

Născut în 1882 într-o suburbie a orașului Dublin, James Joyce a urmat studiile primare și liceale la un colegiu al iezuiților, unde a dobândit bazele culturii sale clasice, dar a cărui atmosferă apăsătoare, evocată în opera lui, a contribuit la îndepărtarea, încă din adolescență, de credința religioasă. La universitate, setea de cunoaștere îl determină ca, pe lângă studiile literare, să aprofundeze limbile străine (clasice și moderne), să se intereseze de matematică, economie și medicină. Scrie un eseu despre Ibsen, versuri și începutul unei drame. În 1902 pleacă la Paris, unde trăiește, într-o mare sărăcie, o viață de boem. Moartea mamei sale îl determină să revină la Dublin, de unde va pleca din nou, în 1904, împreună cu aceea care îi va fi soție. Viața lui Joyce se compune din peregrinări prin Europa : Triest (unde predă limba engleză), Roma (unde lucrează ca funcționar de bancă), Veneția, din nou Triest (până la izbucnirea primului război mondial), apoi Zürich și Paris (pentru o perioadă mai îndelungată).

Cărțile îi sunt publicate cu greutate ; volumul de nuvele *Oameni din Dublin* așteaptă câțiva ani, la diferiți editori, înainte de a vedea lumina tiparului, în 1914. Romanul cu caracter autobiografic, urmărind evoluția spirituală a unui tânăr care se dedică scrisului, *Portret al artistului în tinerețe*, apare în plin război mondial. *Ulise (Ulysses)*, apărut la Paris în 1922, este interzis timp de câțiva ani în Anglia și S.U.A., iar ultima operă, *Veghea lui Finnegan (Finnegan's Wake)*, — scriere ermetică, invocând limbajul și intenționând în același timp să prezinte o alegorie a istoriei universale și să pătrundă în profunzimile subconștientului și ale visului, — a fost editată în 1939, în ajunul celui de-al doilea război mondial.

Joyce a murit în 1941 la Zürich, unde se refugiase în momentul invadării Franței.

„ULISE" („ULYSSES")

Ulise este o operă complexă, care revoluționează tehnica romanului, introducând modalități literare ce aparțin altor genuri și specii : poem, dramă, eseu, farsă, povestire, reportaj, precum și procedee care dau unor fragmente o construcție muzicală,

Ulise reprezintă o versiune modernă, parodică, a epopeii lui Homer, *Odiseea*. Intenția mărturisită de Joyce într-o scrisoare era de a transpune mitul antic al lui Ulise din perspectiva epocii noastre („sub specie temporis nostri").

În cele peste 700 de pagini ale sale romanul este povestea unei singure zile (joi, 16 iunie 1904), petrecută în același oraș (Dublin) de trei

personaje principale : agentul de publicitate Leopold Bloom, soția sa Marion (Molly) și tânărul Stephen Dedalus. Joyce realizează astfel, în cadrul romanului, o relativă unitate de timp, loc și acțiune, pornind de la convingerea că lucruri și fapte banale pot avea semnificații mitice, că o singură zi din viața unui anumit om, aparent neinsemnat, poate simboliza viața oricărui om, deci a întregii umanități.

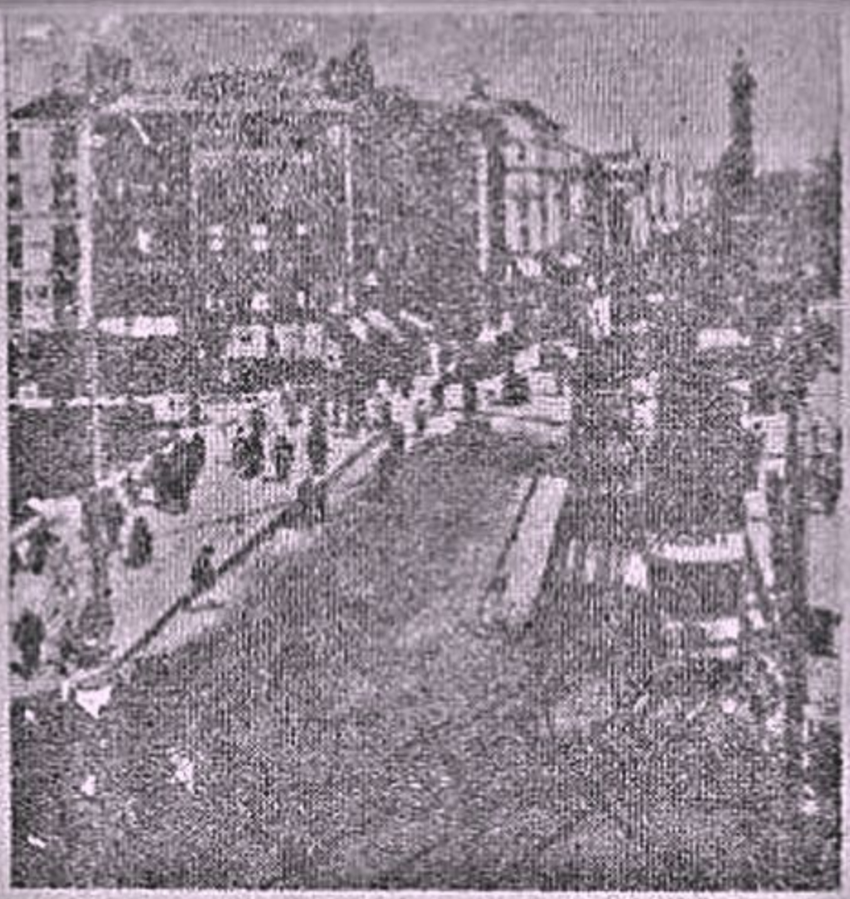
C. Brâncuși, *Portretul lui James Joyce*

Cei zece ani în care Ulise a rătăcit pe mări după căderea Troiei, până la întoarcerea în Itaca, sunt concentrați în opera lui Joyce într-o singură zi, păstrând însă echivalențe ale aproape tuturor episoadelor care compun *Odiseea*. Tema romanului preluată de la Homer, este aceea a călătoriei, simbol al cunoașterii și al descoperirii de sine. Dar modul în care scriitorul irlandez tratează mitul antic la aspectul parodiei. Eroilor greci și zeităților le corespund în roman oameni fără strălucire : Penelopa, soția lui Ulise, întruchiparea fidelității, în înfățișarea lui Molly Bloom, care nu se distinge prin aceeași calitate ; Nausicaa, fiica regelui Alcinou, apare sub chipul unei fete care schioapătă ; zeița Atena a devenit o bătrână lăptăreasă ; Eol, stăpânul vânturilor, a luat chipul patronului unui ziar, iar Sirenele sunt acum două fete dintr-un bar. Parodia are implicații satirice la adresa societății contemporane autorului, caracterizată prin degradarea eroismului și a celorlalte valori pe care le exalta epopeea clasică. Sarcasmul lucid și necruțător, umorul negru[1] îl apropie pe Joyce de temperamentul artistic al celorlalți mari scriitori irlandezi, Swift și Shaw.

În roman există o subtilă îmbinare între real și simbolic. Dublinul străbătut de Leopold Bloom are toate trăsăturile orașului real, prezentat cu o minuție de topograf, Joyce împânzind paginile romanului cu sumedenie de nume de străzi, instituții, restaurante, baruri, prăvălii, spitale, toate cu așezarea lor exactă, precum și cu numele unor personaje cu existență reală (amintite ca atare și în *Oameni din Dublin*). Toate acestea dobândesc însă în roman valori simbolice, atât prin analogie cu epopeea homerică (de exemplu, casa din strada Eccles nr. 7, întruchipând Itaca, sau barul Kiernan, reprezentând peștera ciclopului), cât și prin semnificațiile pe care le au pentru viața unui om. Toate aspectele existenței (nașterea, dragostea, meditațiile filozofice, moartea și multe altele, fără a le exclude pe cele considerate vulgare) sunt prezente în carte în acest microcosm, care reflectă macrocosmul.

Cu mici modificări, *structura romanului* o repetă pe cea a *Odiseei*, fiecare capitol din *Ulise*, corespunzând unui episod al epopeii și, în același timp, conform intenției autorului, unei anumite ore a zilei, unei anumite arte sau ocupații umane, unei culori dominante și unui anumit

[1] Amestec de comic și tragic.



Vedere din Dublin de la începutul secolului

organ al corpului. Joyce a dorit să confere operei sale un caracter enciclopedic, văzând, de asemenea, în ea un întreg, un organism similar corpului omenesc.

Acțiunea romanului începe la ora opt dimineața și se încheie târziu în noapte. Primele cânturi ale *Odiseei* fiind dedicate aventurilor lui Telemah, pornit în căutarea tatălui său, Odiseu (Ulise), întâia parte a romanului se concentrează asupra lui Stephen Dedalus. Recunoaștem în acesta personajul care, în scrierea anterioară a lui Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, era urmărit la începuturile maturizării sale, culminând acolo cu descoperirea frumuseții și cu începutul unei vieți independente. Operele lui Joyce comunicând între ele, *Ulise* prezintă în continuare maturizarea tânărului Stephen Dedalus. Numele său, împrumutat de la legendarul constructor al Labirintului din insula Creta, simbolizează maturizarea, drumul labirintic spre lumină, spre împlinire spirituală și afectivă. Primele capitole ale romanului *Ulise* îl arată pe Dedalus părăsind turnul în care locuiește împreună cu doi prieteni, predând lecții la o școală, discutând cu directorul acesteia (replică a înțeleptului Nestor din *Odiseea*), meditând asupra cunoașterii libertății, morții, trecerii norilor, în timp ce străbate o plajă în drum spre oraș.

Partea a doua, și cea mai întinsă, urmărește peregrinările lui Leopold Bloom, echivalentul lui Ulise. După cum acesta părăsea insula unde fusese reținut de nimfa Calipso, Bloom pleacă de acasă, luându-și rămas-bun de la Molly, soția lui. Parcurgând străzi, pe care Joyce le evocă în toate amănuntele, modernul Ulise trece pe la poștă, intră într-o biserică și apoi la baia publică. Coborârii lui Ulise în Infern îi corespunde participarea lui Bloom la o înmormântare, prilej de meditații asupra morții. Redacția ziarului „Omul liber", unde Bloom vine să se intereseze de un anunț publicitar, iar Dedalus să aducă un articol, este echivalentul tărâmului lui Eol. Vânturile aflate sub stăpânirea acestuia sunt simbolizate de știrile conținute în articolele în care Joyce pastișează stilul jurnalistic. Leopold Bloom intră apoi într-un restaurant, după care se îndreaptă spre Biblioteca Națională ; drumul său se intersectează aici din nou cu acela al lui Dedalus, care expune în fața unor prieteni o teorie proprie asupra lui Shakespeare. Peregrinările continuă, prilej de a evoca într-un pasaj, ce utilizează variate tehnici ale romanului modern, o multitudine de personaje (reluate în mare parte din *Oameni din Dublin*), scriitorul ambiționând să surprindă fragmente din viața orașului în simultaneitatea lor. Capitolul care corespunde episodului Sirenelor din

Odiseea are în roman o construcţie muzicală adecvată. Ciclopul Polifem este înfăţişat printr-un cetăţean şovin şi agresiv, întruchipare a fanatismului şi brutalităţii, care îl atacă într-un bar pe Leopold Bloom, evreu de origine. Rătăcind mai târziu pe plaja pe care în aceeaşi dimineaţă meditase Stephen Dedalus, noul Ulise o întâlneşte pe Gertie, echivalent al anticei Nausicaa. La maternitatea unde s-a dus să se intereseze de o prietenă internată acolo, Bloom îl reîntâlneşte pe Stephen, invitat la un banchet de către prietenii săi, studenţi în medicină. Cu toţii se îndreaptă apoi spre un local ce corespunde domeniului vrăjitoarei Circe. Făcând scandal, Dedalus este lovit de un soldat şi ajutat de Bloom, care îl duce în casa lui şi îi oferă ospitalitatea pe care tânărul, fire independentă, o va refuza. Telemah s-a întâlnit cu Ulise şi tema paternităţii se conturează ca o altă temă centrală a romanului ; este vorba însă de o căutare subconştientă a unei paternităţi spirituale din partea lui Stephen, a unui înlocuitor al fiului mort din partea lui Bloom, care simbolizează maturitatea.

Ultima parte este consacrată Penelopei, alias Molly Bloom, care, trezită din somn de întoarcerea soţului ei, îşi rememorează viaţa într-un monolog interior care încheie cartea cu un „da", afirmaţie simbolică adresată forţelor profunde ale dragostei şi vieţii :

„[...] O şi marea marea uneori roşie ca focul şi apusurile splendide şi smochinii din grădinile Alameda[1] da şi toate străduţele stranii şi casele roz şi albastre şi galbene şi grădinile de trandafiri şi iasomie şi geranium şi cactuşi şi Gibraltarul ca o fată unde eram o Floare de munte da când mi-am pus trandafirul în păr ca fetele andaluze sau să pun un trandafir roşu dar şi cum m-a sărutat sub zidul maur şi m-am gândit ei bine fie el ori altul şi atunci i-am cerut din ochi să mă întrebe din nou da şi atunci m-a întrebat aş vrea eu da să spun da floarea mea de munte şi prima dată l-am cuprins cu braţele da şi l-am atras spre mine [...] da şi inima îmi bătea ca nebună şi da am spus da vreau Da."

ARTA LIMBAJULUI

Cele mai neaşteptate tehnici narative se îmbină în *Ulise*.

Monologul interior al lui Molly, întins pe mai multe zeci de pagini, fără nici un semn de punctuaţie, reprezintă o tehnică pe care Joyce o cultivă cu deosebită artă în roman, cu intenţia de a prezenta fluxul conştiinţei (the stream of consciousness), curgerea continuă a gândurilor, care sunt provocate de un fapt exterior ori de un cuvânt sau se formează unele din altele, prin asociaţii adesea întâmplătoare, care nu respectă regulile logicii. Monologul interior are şi rolul de a reda gândurile fragmentare, sub forma cărora subconştientul îşi trimite intermitent impulsurile la suprafaţa conştiinţei, conform concepţiei lui Freud, a cărei teorie psihanalitică a influenţat tehnica romanului lui Joyce.

Un exemplu de monolog interior bazat pe asociaţii de cuvinte întâlnim în fragmentul următor, care prezintă, în propoziţii eliptice, gândurile lui Bloom la lectura unei reclame privind plantaţiile din Orientul Apropiat :

„Măslinele se ambalează în borcane, nu ? Mi-au mai rămas câteva de la Andrews. Molly scuipându-le. Acum le ştie gustul. Portocale învelite în hârtie ambalate în lăzi. Şi lămâi. Mă întreb dacă bietul Citron mai trăieşte până la parada de Sfântul Kevin. Şi Mastiansky cu citera lui veche."

---

[1] Molly îşi evocă tinereţea petrecută la Gibraltar.

Termenul botanic ce desemnează lămâiul („citron") îl face să se gân-că la un cunoscut numit Citron, cuvânt care, prin sonoritatea lui, se ază cu „cither", numele unui instrument muzical.

In modul de realizare a monologului interior se reflectă și concepția oyce asupra timpului în roman. Acesta este dilatat în *Ulise*, în pa-e căruia scriitorul încearcă să capteze toată bogăția de gânduri și esii a unei zile.

În episodul întoarcerii lui Bloom acasă, însoțit de Stephen, acțiunea prezentată prin întrebări și răspunsuri de un umor ce prevestește — mimarea unei seriozități exagerate în redarea unor fapte de mică rtanță — literatura absurdului :

„Ce acțiune a întreprins Bloom la sosirea lor la destinație ?

Pe treptele celei de-a patra case de pe partea numerelor impare, numărul 7 e strada Eccles, el și-a introdus în mod mecanic mâna în buzunarul de la al pantalonilor ca să-și obțină cheia de la intrare.

Era ea acolo ?

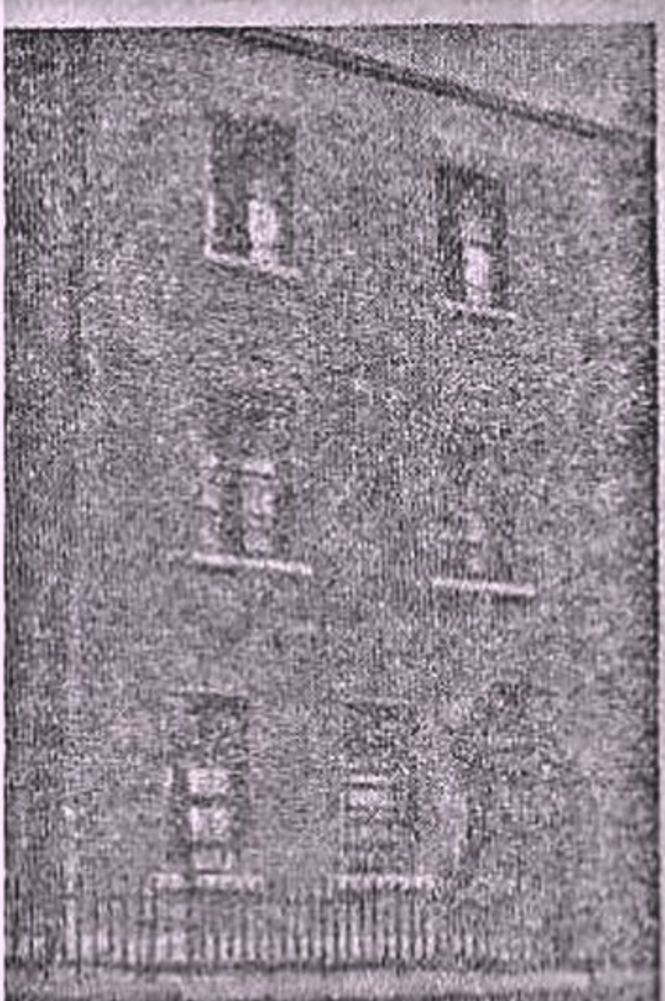
Era în buzunarul corespunzător al pantalonilor pe care îi purtase în ziua dentă.

De ce era el de două ori enervat ?

Pentru că uitase și pentru că și-a amintit că-și amintise de două ori să nu

Care erau alternativele puse în fața perechii lipsite de cheie în mod pre-tat și (respectiv) neglijent ?

Să intre sau să nu intre. Să bată sau să nu bată."



din Dublin, strada Eccles nr. 7, pre-ată ca locuință a lui Leopold Bloom (Itaca)

Capitolul corespunzător epi-sodului „Circe" din *Odiseea* se prezintă sub formă dramatizată, cu dialoguri și indicații de regie, iar atmosfera de petrecere exce-sivă îi face pe eroi să-și piardă controlul rațional, ceea ce se ex-primă printr-un pasaj de factură suprarealistă, în care Bloom se transformă, rând pe rând, într-o mulțime de alte personaje.

Excepțional maestru al lim-bajului, stăpân al unei vaste cul-turi, care îi permite să realizeze cele mai fantastice asociații între cuvinte ale diferitelor limbi sau între faptele cele mai banale și cunoștințe din cele mai diverse domenii ale culturii, Joyce creează o mare parte din forța ro-manului prin cuvânt. Ca în poe-zie, cuvintele se încarcă de strălucire și semnificație prin alătu-rările lor neașteptate.

Stăpân al celor mai diverse stiluri, romancierul le utilizează în mod adecvat fiecărui episod : stilul jurnalistic, elegiac, argotic, administrativ, retoric, ştiinţific şi multe altele formează un mozaic multicolor. Numai în capitolul consacrat stilului jurnalistic sunt utilizate nu mai puţin de 96 de figuri de stil. Capitolul a cărui acţiune se petrece la maternitate asociază ideea de naştere a copilului cu aceea de naştere şi evoluţie a unei limbi şi literaturi, fiind realizat cu virtuozitate printr-o suită de pastişe ale stilurilor celor mai importanţi scriitori ai literaturii engleze, de la începuturile ei (Chaucer), prin Defoe şi Dickens, până la contemporani.

Fragmentul următor, care face parte din capitolul prezentând vizita la redacţia ziarului (corespunzător episodului Eol din *Odiseea*), cuprinde câteva din caracteristicile tehnicii lui Joyce : satirizarea unui personaj real, contemporan cu el, descrierea prin enumerare eliptică (rubricile ziarului şi exemple de ştiri reproduse în el), asociaţii de idei, onomatopee :

„Cum se dă la lumină un mare cotidian"

Domnul Bloom se opri în spatele trupului firav al corectorului principal, admirându-i creştetul lucitor.

Ciudat că nu şi-a văzut niciodată adevărata patrie, Irlanda, ţara mea. Deputat de la College. A dat cu gura cât a putut că-i un simplu muncitor care-şi vede de treaba lui[1]. Anunţurile astea şi rubricile mărunte fac să se vândă săptămânal, nu ştirile stătute din gazetele oficiale. A murit regina Anna I[2] Publicată cu autorizaţia autorităţilor în anul o mie şi. Reşedinţă situată în districtul Rosenalis, baronatul Tinnachinch. Pentru cei interesaţi, programul conform statutului, privind numărul catârilor şi poneilor exportaţi de Ballina. Viaţa la ţară. Caricaturi. Snoava săptămânală cu Pat şi Bull, de Phil Blake. Pagina Unchiului Toby pentru cei mici. Întrebări despre cultivarea bostanilor la ţară. Stimate domnule redactor, care este remediul potrivit pentru balonare şi gaze? Asta mi-ar place şi mie. Înveţi o grămadă, învăţându-i pe alţii. Nuanţa personală — despre oameni ca dumneata şi ca mine. Asta mai ales în poze. Femei cu trup frumos făcând baie pe o plajă de aur. Cel mai mare balon din lume. S-a oficiat dubla căsătorie a surorilor. Doi miri râzându-şi cordial unul altuia. Şi uite-l pe Cuprani, tipograful. Mai irlandez decât irlandezul de rând.

James Joyce la Zürich

---

[1] Joseph Patrick Nannetti, personaj real, a fost un politician şi „maestru al artei tipografice" la începutul secolului în Irlanda. Parlamentar şi timp de câţiva ani primar al Dublinului, el obişnuia să se prezinte în public „drept în primul rând un muncitor care-şi vede de treaba lui". Rolul său de corector principal nu trebuie limitat doar ca atare în ierarhia ziarului pe care-l pagina şi orienta.

[2] Moartea reginei Anna (1714) a fost anunţată în periodicul „Spectator", editat de Addison, mult după ce evenimentul devenise de notorietate publică, astfel că expresia a ajuns proverbială pentru a desemna o ştire învechită.

Mașinile clănțăneau în măsura de trei pe patru. Buf, buf, buf. Dacă acum ar avea un atac aici și n-ar mai ști nimeni să le oprească ar bufni așa, mereu pe loc, și ar tocmipări asta și asta, înainte și înapoi. Ce mai încurcătură de mate. Trebuie o minte limpede.

— Bine, o bag în ediția de seară, domnule consilier, spuse Hynes.

Curând-curând are să-i spună domnule primar. Se zice că-l sprijină Long John. Fără să răspundă, corectorul principal mâzgăli cuvântul „presă" pe un colț al filei și-i făcu semn unui tipograf. Îi înmână fila tăcut pe deasupra ecranului de sticlă murdară.

. . . . . .

ORTOGRAFIE

Trebuie să știe și cu ochii închiși ortografia la fiecare cuvânt. Febra spaiturilor. Martin Cunningham astăzi dimineață a uitat să ne pună întrebarea lui obișnuită cum se scrie cutare. Amuzant să-i vezi cu a m ba poate doi ess a en te nu? oi es ment la săracul comis-voiajor căutând la simetrii pe sub zid de cimitir.[1] O prostie, nu? Cimitirul intră aici de dragul simetriului.[2]

Ar fi trebuit să i-o spun când și-a trântit pe cap pălăria aia înaltă. Mulțumesc. Ar fi trebuit să-i torn una despre o pălărie tuflită sau ceva. Nu, aș fi putut să i-o spun. Pare nouă și acuma. Să-i fi văzut mutra atunci.[3]

Silt.[4] Partea cea mai de jos a primei mașini se smuci în afară cu tava ei silt primul teanc de ziare frumos împăturite, Silt. Aproape ca un om silt să-ți atragă atenția. Face și ea eforturi după cum se pricepe să vorbească. Cu ușa aia silt scârțâind, parcă te ruga s-o închizi. Orice lucru vorbește în felul lui. Silt.*

Temă

Identificați elementele de monolog interior din fragmentul de mai sus, urmărind modul în care acest procedeu interferează situația prezentă cu amintirea unor evenimente din trecut.

Ulise nu este în totalitate o satiră, căci, după epoca modernă cuprinde răsturnarea unor valori ale trecutului, altele persistă, și Joyce urmărește să releve, sub multiplele ei aspecte — cu umor, dar și cu o adâncă înțelegere — umanitatea ca valoare perenă, lipsită de caracter eroic și excepțional, nu însă și de măreție mitică.

Înscriindu-se pe linia operelor care au ambiționat să prezinte o viziune totală asupra universului sau omului (*Divina comedie*, *Gargantua*

---

[1] Bloom își amintește episodul înmormântării la care participase cu câteva ore mai devreme.

[2] Joc de cuvinte bazat pe asemănarea dintre pronunția în limba engleză a cuvintelor *cemetery* (cimitir) și *symmetry* (simetrie).

[3] Aluzie la un moment din episodul precedent în care Bloom s-a întâlnit cu rivalul său

[4] Onomatopee.

* James Joyce, *Ulysse* (fragment). În *Secolul 20*, nr. 9 (200), 1977, p. 61, 63

și *Pantagruel*, *Faust*), *Ulise* este o operă profund originală, care sintetizează numeroase modalități de expresie din literatura universală, deschizând drumuri noi romanului contemporan.

„Toată lumea se cuvine să dea tribut de laudă lui *Ulise* [...]".

(Ezra Pound)

„S-a spus că personajul principal din *Ulysses* este vorbirea. În această afirmație există un lucru profund adevărat. Treptat, pe măsură ce înaintăm în cuprinsul cărții, acest mijloc capătă o independență din ce în ce mai mare. Fiecare din episoade are stilul său propriu, tonul său muzical, propriile sale procedee care sunt dictate de însuși subiectul lor și de locul ce-l ocupă în ansamblu. Timpii și orchestrațiile fiecăruia din episoade își răspund, înlănțuindu-se sau contrastând ritmul mișcărilor unei simfonii."

(Michel Butor)

„Opera lui James Joyce reprezintă cea mai remarcabilă experiență poetică a vremii."

(I. Biberi)

„Cei doi oameni mari din vremea mea au fost Mann și Joyce."

(W. Faulkner)

BIBLIOGRAFIE

James Joyce, *Oameni din Dublin*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966.

James Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.

James Joyce, *Ulise*, volumele I—II. Traducere și note de Mircea Ivănescu. Editura Univers, București, 1984.

WILLIAM FAULKNER
(1897—1962)

Unul dintre cei mai mari romancieri americani, acela care avea să aducă o puternică tonalitate personală în literatura universală a secolului nostru, s-a născut în 1897 la New Albany, în statul Mississippi. Străbunicul său, William C. Falkner[1], om cu o existență aventuroasă, constructor al unei căi ferate, colonel în Războiul de Secesiune, autor al unui roman de succes, a fost, în ochii viitorului scriitor, o figură aproape legendară a vechiului Sud al Statelor Unite, marcând profund spiritul unora dintre scrierile sale cele mai importante. În acest Sud american și-a petrecut William Faulkner întreaga viață, cu scurtele întreruperi pricinuite de angajarea în aviația canadiană în ultimele luni ale primului război mondial, de încercarea nereușită de a începe o carieră literară la New York, de o călătorie în Europa în 1925 și o alta la sfârșitul vieții, când a efectuat un turneu de conferințe în câteva țări europene și în Japonia.

În ținutul său natal, Faulkner a urmat studii universitare, a început să scrie l-și câștige existența (ca funcționar la oficiul poștal al Universității sau ca fo-), până când succesul dobândit în 1931, cu romanul *Sanctuar*, i-a permis să se acre scrisului. Debutase în 1924 cu volumul de poeme *Faunul de marmură*, nd apoi câteva romane, dintre care se remarcă *Sartoris*, *Zgomotul și furia* (1929), *ând agonizam* (1930), capodopere care au produs o profundă impresie criticilor ii, dar au pătruns abia mai târziu în conștiința publicului. Au urmat *Lumina de st* (1932), *Absalom, Absalom!* (1936), *Cătunul* (1940), *Nechemat în țărână* (1948), *iem pentru o călugăriță* (1951), *O fabulă* (1954), *Orașul* (1957), *Casa cu coloane*), *Tâlharii* (1962). Apariția romanelor a alternat cu publicarea unor volume de stiri și nuvele, printre care *Neînvinșii* (1938) și *Pogoară-te, Moise* (1942).

Deși celebru, Faulkner a continuat să trăiască viața unui fermier. Vestea dării Premiului Nobel (1950) l-a găsit muncind la fermă.

CICLUL YOKNAPATAWPHA

Principalele romane ale lui Faulkner se încadrează în așa-numitul lu Yoknapatawpha". Este numele ținutului imaginar din realul stat sissippi, pe care prozatorul l-a populat cu personajele sale printre e predomină cele din familiile Sartoris, Compson și Snopes. Reînviind treagă frescă a Sudului Statelor Unite, din timpurile stăpânirii indie- până la mijlocul secolului al XX-lea, romanele acestui ciclu nu ntă evenimentele în succesiunea lor cronologică (istoria ținutului ind fi reconstituită, ca un mozaic, abia după lectura tuturor roma- r), ci într-o ordine dictată de necesitățile narațiunii, ale evocării. sonajele circulă dintr-un roman în altul, jucând roluri principale sau

[1] Scriitorul a fost acela care a schimbat grafia numelui în Faulkner.

secundare, fiind privite din puncte de vedere diferite și îndeplinind funcții narative diverse. Astfel, Quentin Compson este, în *Zgomotul și furia*, personajul căruia îi ascultăm monologul interior din preziua sinuciderii cauzate de imposibilitatea de a se împlini afectiv, pentru ca, în *Absalom, Absalom !*, să fie tânărul în fața căruia reînvie — datorită povestirii bătrânei domnișoare Ross Coldfield — istoria tragică a prăbușirii vechiului Sud.

Faulkner și-a creat domeniul imaginar pornind de la datele realului ; fictivul oraș Jefferson din închipuitul comitat Yoknapatawpha are multe asemănări cu orășelul Oxford din comitatul La Fayette, statul Mississippi, în care a trăit scriitorul. Personajele sunt fictive, dar forța de creație a lui Faulkner le-a insuflat aparența realității în așa măsură, încât romancierul se intitula — cu o clară conștiință a calității de demiurg al unui univers imaginar — „singurul stăpân și proprietar" al comitatului Yoknapatawpha.

Temă

Urmăriți același raport dintre realitate și ficțiune în operele studiate din creația lui L. N. Tolstoi, I. L. Caragiale și L. Rebreanu.

Tehnica de creație a lui Faulkner este profund originală, contribuind în mod substanțial la procesul de inovare a prozei din secolul al XX-lea. Semnificativ în acest sens este romanul *Zgomotul și furia*, compus din monologurile interioare a patru personaje : frații Quentin, Benjy, Jason, și servitoarea Dilsey. Fiecare personaj este surprins într-o zi din viața sa, în ani diferiți și fără ordine cronologică. Procedeul monologului interior îi fusese inspirat de opera lui Joyce, dar utilizarea pe care i-o dă Faulkner este originală, el fiind mai sensibil față de viața emoțională a personajelor sale. De asemenea, Faulkner stăpânește într-un înalt grad capacitatea de caracterizare a eroilor lui prin cuvânt : fiecare personaj din *Zgomotul și furia* este construit ca o temă într-o compoziție muzicală în jurul unor motive simbolice (caprifoiul, apa, copacii, pata, florile, oglinda, focul, lumina) și caracterizând în profunzime psihologia complexă și interiorizată a lui Quentin, senzațiile simple ale idiotului Benjy, mânia și spiritul practic al lui Jason, calmul și omenia lui Dilsey. Prin asociațiile pe care le prilejuiește, prin frecventele trimiteri în trecut, memoria joacă un rol important în roman.

William Faulkner

Prin faptul că autorul este prezent în *Zgomotul și furia* numai prin intermediul personajelor sale, el contribuie la perfecționarea în

ian a tehnicii punctelor de vedere, pe care o întâlnim și în opera ur-
oare, *Pe când agonizam*, unde viața tristă a unei familii sărace, de
ieni aspri și cu mentalități primitive, este evocată prin fragmentele
nologului interior al fiilor, care, împreună cu tatăl lor, conduc pe
mul drum sicriul mamei, spre a o înmormânta în locurile natale.
Anumite personaje faulkneriene au măreția tragică a eroilor antici,
âncenarea în luptă cu destinul și vina tragică pe care o plătesc prin
ericire și moarte. Un astfel de personaj este Thomas Sutpen, care, în
anul *Absalom, Absalom !*, simbolizează ridicarea, strălucirea și decă-
ea Sudului american în decursul unei singure generații. Sutpen vine
Yoknapatawpha cu un grup de sclavi negri aproape sălbatici și pune
ârzenie și o duritate inumane în construirea unui conac măreț și în
ândirea respectabilității. După căsătoria cu fiica unui negustor puri-
Sutpen se impune cu forța în societatea orașului și devine unul
re cei mai bogați oameni din ținut. Ambiția lui este de a fi întemei-
rul unei dinastii de mari plantatori. Destinul îl lovește însă chiar
copiii lui, el însuși fiind ucis de un țăran sărac pe care îl jignise.
lkner spunea despre eroul său :

„Din punctul meu de vedere, de Sutpen trebuie să ne fie milă așa cum tre-
să-i compătimim pe toți cei pentru care omul nu contează, pe cei care nu
că fac și ei parte, că sunt și ei membrii unei familii, ai familiei omenești. El
numai Sutpen. Voia să-și facă să triumfe voința pentru că era de ajuns de
e, de ajuns de puternic s-o facă, și cred că oamenii de felul acesta își găsesc
devreme sau mai târziu pierzania, căci adevărul este că trebuie să aparții fa-
ei omenești, că trebuie să-ți asumi partea de răspundere în familia tuturor
enilor."

Dincolo de investigația psihologică și de reflectarea problematicii
ale, proza lui Faulkner aprofundează și aspectele mitice ale existen-
evenimentele cu valoare simbolică pentru situațiile primordiale,
ând condiția umană în raporturile ei cu natura și civilizația. Aceasta
esența nuvelei *Ursul* (din volumul *Pogoară-te, Moise)*, în care vână-
ea celebrului urs Old Ben constituie un simbol al inițierii de către
bătrân indian a unui băiat alb în tainele naturii sălbatice, amenințată
civilizație. Totodată, băiatul descoperă și tainele propriei sale familii.

Temă

*Numiți o operă din literatura română în care vânătoarea constituie sim-
ul inițierii unui copil în viața matură și comparați-o cu nuvela* Ursul.

„CĂTUNUL" *(„THE HAMLET")*

Apariția, în 1940, a romanului *Cătunul* a surprins o parte a criticii
rare prin modificările pe care le aducea, în această specie a creației
Faulkner. Una dintre noutăți consta în faptul că atenția autorului
deplasa de la eroul individual spre personajul colectiv, iar cealaltă
tonul narațiunii, în care tragicul, preponderent în romanele anteri-

oare, se îmbină cu comicul. De asemenea, romanul aduce în viața ținutului imaginar Yoknapatawpha o nouă familie, Snopes, care se adaugă celor cunoscute din celelalte romane (Sartoris, Compson ori Sutpen), introducând totodată semnificații noi.

La prima vedere, romanul lasă impresia că ar fi lipsit de construcție, de unitate. Într-adevăr, el s-a născut din mai multe povestiri, publicate de Faulkner mai întâi separat și apoi prelucrate (prin modificarea numelor unor personaje, de exemplu) spre a fi integrate în roman. În profunzime, romanul are însă unitatea pe care i-o conferă personajul colectiv și tema.

Principalul personaj al cărții îl constituie oamenii din cătunul Moșia Franțuzului, comitatul Yoknapatawpha, de care romancierul se apropie cu dragoste și înțelegere, văzând în ei un simbol al Sudului. Dacă Sartoris ori Sutpen întruchipau „aristocrația" Sudului, populația cătunului reprezintă milioanele de oameni care, venind pe aceste pământuri noi împinși de sărăcie, fără altă avere decât dârzenia și forța brațelor lor, au ridicat așezări și au creat un stat. Mulțimea chipurilor anonime din uriașul exod al viitorilor întemeietori de țară, proiectată cu o simplitate impunătoare (care nu exclude pe alocuri ironia) pe spațiile nesfârșite, se conturează din primele pagini ale cărții în tonuri de epopee :

„Oamenii care l-au moștenit veniseră dinspre nord-est, peste munții din Tennesse, în etape marcate de nașterea și creșterea unei generații de copii. Veniseră de pe malul Atlanticului și înainte de asta din Anglia și de prin Scoția și Țara Galilor, cum dovedesc unele din numele lor: Turpin, Haley și Whittington, McCallum și Murray, Leonard și Littlejohn, și alte nume precum Riddup și Armstid și Doshey care puteau foarte bine să nu fi venit de nicăieri pentru că fără îndoială nimeni nu și-ar fi ales vreunul de bunăvoie. N-aduseseră cu ei sclavi, nici scrinuri Phyfe sau Chippendale ; de fapt, ceea ce aduceau cei mai mulți dintre ei le puteau purta (și chiar le purtau) în mână. Își alegeau o bucată de pământ și ridicau o baracă cu una sau cu două odăi pe care nu le spoiau niciodată, se căsătoreau între ei, făceau copii și adăugau alte odăi, una câte una, la barăcile inițiale și nici pe astea nu le spoiau, și atâta tot. Urmașii lor cultivau și ei bumbac pe pământurile din fundul văii și porumb pe coastele colinelor, și prin vârtoape ascunse între dealuri făceau whisky din porumb și vindeau ce le rămânea nebăut. Veniseră prin ținut funcționari federali și dispăruseră, [...] Funcționarii locali nu-i supărau deloc, decât doar în dârdora alegerilor."[1]

Printre oamenii cătunului, aflați sub autoritatea economică și morală a lui Will Varner, proprietarul fostei moșii a franțuzului, poposește familia Snopes, care, prin reprezentantul său, Flem, simbolizează setea de înavuțire, mercantilismul și dorința de parvenire neoprite de nici o lege morală. Arivismul, ridicarea acestor oameni fără scrupule în mediul fermierilor din Sud constituie tema romanului.

Cartea începe într-un an de la sfârșitul secolului trecut, o dată cu sosirea la Moșia Franțuzului a familiei Snopes, care arendează pământ de la Varner. Despre Ab Snopes umblă vestea că ar da foc la șurile proprietarilor pe pământul cărora se așază. Zvonul este confirmat de Ratliff,

---

[1] W. Faulkner, *Cătunul*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 26—27.

nzătorul ambulant de mașini de cusut, prin câteva vorbe în doi peri, re, prefăcându-se că neagă, întăresc de fapt bănuiala și dau tonul rsonajului și al romanului :

«Ei, drăcia dracului!» strigă Varner. «Vrei să spui c-a mai dat foc la o ă ? Chiar după ce l-au surprins, a dat foc la *o alta ?*»

«Stai», făcu omul din căruță. «Nu știu dac-aș merge pân-acolo încât să spun el a dat foc vreuneia. Aș spune mai curând că amândouă au luat foc în timp el avea, mai mult sau mai puțin, dea face cu ele. S-ar zice că umblă focul pă el cum umblă câinii după unii oameni.»[1]

Pentru a-i atrage pe cei din familia Snopes și a-i împiedica să le cendieze și șura, tânărul Varner, Jody, îl angajează pe Flem, fiul lui Ab, vânzător la prăvălie. Imitându-i la început pe Jody și Will Varner oartă cămăși albe ca cel dintâi și cravată ca cel de-al doilea), ducând o istență de automat ce sugerează lipsa trăsăturilor omenești, Flem ine încetul cu încetul stăpânire pe prăvălie. Primele gesturi prin care năruI își impune autoritatea sunt acelea de a-l obliga pe Will să-și ătească tutunul luat din propriul lui magazin și refuzul de a mai nde pe datorie unui vechi client.

Pe măsură ce trece timpul, Flem se îmbogățește, achiziționează rând rând proprietățile familiei Varner, infiltrându-și în același timp rudele sat (la fierărie, la școală, la prăvălie). În cele din urmă, spre a face că un pas spre parvenire și a deveni egalul lui Will Varner, Snopes se sătorește cu fiica acestuia, Eula, părăsită de iubitul ei. Romanul se cheie cu mutarea tinerilor căsătoriți la Jefferson, unde celelalte mane ale trilogiei, *Orașul* și *Casa cu coloane*, vor urmări ascensiunea cială lipsită de scrupule a lui Flem și prăbușirea sa.

Temă

Comparați-l pe Flem Snopes cu alte figuri de artiști din literatura română și universală.

În *Cătunul*, parvenirea lui Flem și apariția celorlalți membri ai fa-iliei Snopes sunt urmărite din perspectiva unui personaj-martor, Ratliff. mentator și echivalent al corului din tragediile antice, reprezentant al ilorilor tradiționale ale satului, pe care le pervertesc lăcomia și imora-tatea noilor veniți. Revenirile lui Ratliff la Moșia Franțuzului după sențe motivate de itinerariile sale de comerciant ambulant îl fac pe esta (și, o dată cu el, pe cititor) să ia contact cu noile progrese reali-te de Snopes. Astfel, narațiunea evoluează cu ajutorul zvonurilor și al mentariilor care străbat satul.

Această modalitate se integrează structurilor narative specifice sti-lui faulknerian, care ia adesea aspectul unei povestiri orale. Faulkner clară despre el însuși :

„Nu sunt un om de litere. Nu sunt decât un fermier căruia îi place să spună veşti."

---

[1] W. Faulkner, *Cătunul*, Editura pentru Literatură Universală, București, 67, p. 35.

Tendința scriitorului de a se transpune ca narator în persoana unor oameni simpli, cu o cultură prin excelență orală, influențează și structura frazei lui Faulkner : lungă sinuoasă, plină de digresiuni, repetiții, întoarceri în trecut, acumulări, paranteze, în care nu este totdeauna clar la cine se referă pronumele personale utilizate.

Firul principal al acțiunii romanului, marcat de ascensiunea lui Flem, este întrerupt (într-o manieră ce amintește contrapunctul muzical) de episoade laterale cum ar fi : povestirea de către Ratliff a episodului din copilăria lui când a asistat la păcălirea lui Ab Snopes de către șiretul negustor de cai Pat Stemper ; dragostea trainică a învățătorului Labove pentru Eula Varner ; un moment din viața lui Ike Snopes, idiotul cufundat într-o permanentă copilărie a minții ; asasinarea lui Jack Houston de către Mink Snopes ; vânzarea de către texanul asociat cu Flem a unor cai sălbatici ; înșelarea de către Snopes a câtorva locuitori din sat, cărora le vinde vechiului conac al franțuzului, făcându-i să creadă că acolo s-ar găsi o comoară.

Unele dintre aceste episoade (calul vopsit și dopat, licitația de cai sau comoara) sunt realizate cu umor, altele fiind dominate de lirism (episodul cu Ike) sau tragic (episodul lui Mink). Ideile care stau la baza episoadelor laterale sunt acelea ale unor valori morale autentice (dragostea, onoarea), opuse falsei valori care îl animă pe Flem, dorința de înavuțire.

Prin contrast cu viitorul ei soț, care întruchipează setea de câștig, Eula simbolizează principiul vital, senzualitatea, feminitatea mitică, abundentă și inconștientă, natura însăși.

Forța creatoare a lui Faulkner se manifestă și în episoadele secundare, unde întâlnim modalități artistice specifice scriitorului. Observăm, în primul rând, amestecul de tragic și comic prezent în lumea operei faulkneriene ca imagine a complexității lumii reale.

Capitolul al doilea din cartea a treia, intitulată *Vara cea lungă*, se desfășoară într-o atmosferă tragică, sumbră. Este povestea a două existențe zdrobite de destin. Viața lui Jock Houston simbolizează forța unei mari pasiuni, care acționează instinctiv, inconștient, croindu-și drum pe sub aparențele actelor personajului. Adolescent, Houston își părăsește casa părintească în căutarea unei vieți independente, părând că a uitat-o pe Lucy, prietena lui din școală. Dar amintirea ei îl cheamă înapoi fără ca el să-și dea seama, spre împlinirea firească, spre domesticirea instinctului său tineresc de singurătate liberă :

„Fața lui mai purta încă pecetea depărtărilor și-a solitudinii, dar pălind puțin, cuminți tă și chiar alterată, devenind conștient atentă, chiar dacă nu speriată : animalul, primitiv și solitar și destul de departe pe pământurile sălbatice, împins către capcană și dându-și seama că-i o capcană, ne-nțelegând de ce-i condamnat, cu toate că-și dă seama că e, dar nu mai era speriat acum — și nici chiar sălbatic."[1]

Dar soția îi moare la puțin timp după căsătorie și Houston trăiește în singurătate până când viața îi este întreruptă de pușca lui Mink Snopes.

Acesta, om cu existență tristă, în multe privințe asemănătoare cu a lui Houston, nu are nimic comun cu setea de înavuțire a altor membri ai familiei Snopes. Și el este însă condus de o idee fixă — care aproape că preia, la Faulkner, funcțiile destinului din tragedia greacă — aceea de răzbunare. Jignit de faptul că judecata l-a condamnat să-i plătească

---

[1] W. Faulkner, *op. cit.*, p. 226—227.

i Houston despăgubiri pentru daunele provocate de o vită, Mink își cide potrivnicul, animat de un sentiment exagerat al onoarei, care eprezintă, în această lume primitivă a Sudului, echivalentul onoarei din atrul lui Corneille.

Obsesia care pune stăpânire pe Mink după crimă este analizată cu rofunzime de către Faulkner în alternanța înnebunitoare de liniște și gomot, în hăituiala inumană la care îl supune pe ucigaș gândul propriei pte și încercarea desperată de a șterge urmele. Episodul se desfășoară tr-o atmosferă de coșmar prin îmbinarea strânsă a trei procedee epice: rezentarea comportării personajului, gândurile sale comunicate direct scurte fragmente de monolog interior și comentariul autorului. Senzaa auditivă predomină obsesiv.

Temă

Argumentați aceste afirmații comentând următorul fragment:

„Împușcătura fusese prea tare. Fusese prea tare nu numai pentru orice împușcătură, ci prea tare pentru orice sunet. Era ca și cum însăși aptitudinea spaului și-a ecoului de-a reproduce zgomot ar fi conspirat împotriva lui, în revencarea drepturilor sale și în lichidarea prejudiciilor, amplificându-se și amplifiându-se în jurul desișului în care se ghemuise și-al drumeagului abia vizibil re trecea pe-alături, multă vreme după ce patul puștii îi smucise umărul și fumul pulbere neagră își risipea mirosul și calul pornise val-vârtej galopând cu scăle lovindu-se de șaua goală.[1]

. . . . . .

Când ajunse acasă se iviseră zorile. Își scoase ghetele pline de noroi și ntinse pe saiteaua de paie. Atunci, ca și cum l-ar fi așteptat s-adoarmă, câinele cepu din nou să urle. Avusese chiar impresia c-auzise chiar cum își trăsese aer piept înainte ca primul urlet s-ajungă pân'la el, de acolo din fundul vâlcelei, de era încă noapte, urlet ponderat, sonor, prelung.[2]

. . . . . .

De data asta folosi de la început glasul câinelui să-i poarte pașii. Când coborî vâlcea se gândi la vânt și se opri să vadă-ncotro bate. Dar nu era vânt, așa că erse drept spre urlet, nu repede acum, pentru că nu voia să facă zgomot, dar nici cet, pentru că n-avea să țină mult și după aia ar putea să se-ntoarcă-acasă și să culce înainte de miezul nopții, mult înainte de miezul nopții, spunându-și pe nd mergea circumspect și neîntrerupt către urlet: Acuma am să-ncep să pot să rm iarăși noaptea. Urletul era destul de-aproape acum. Aplecă pușca înainte, cu getul mare pe cei doi cocoși. Atunci glasul câinelui amuți din nou în mijlocul urtului; din nou văzu o clipă cele două puncte galbene-ale ochilor pân-a nu le stinge ra țevii. În strălucirea exploziei zări bine conturat animalul întreg, sărind. Văzu cărcătura izbindu-l, zvârlindu-l îndărăt în rostogolirea zgomotoasă a tenebrelor re se-nchideau la loc. Făcând un real efort fizic își împiedică degetul de a se ntracta pe-al doilea trăgaci și cu pușca încă la umăr se lăsă pe vine ținându-și suflarea, sfredelind întunericul orb, în timp ce tăcerea fantastică, sfâșiată acum ei nopți când primul urlet al câinelui ajunsese pân'la el și care pân-acum nu fusese ci măcar o dată restabilită, reintegrată, măcar cât dormea, mugea în jurul lui și mugind începu să-nțepenească, să facă priză ca betonul, nu numai în auz, ci n plămâni, în răsuflare, în el și-n afara lui, solidificându-se de la copac la copac

[1] W. Faulkner, *op. cit.*, p. 230
[2] Idem, *ibidem*, p. 238.

și-ntre ei ecourile sfărâmate ale împușcăturii se stingeau în murmure sugrumate prinse-n răceala solidificării înainte de-a fi avut timp să-nceteze. Cu pușca încă-ntinsă și cu cocoșul încă tras, înaintă spre locul unde văzuse câinele căzând, găfâind printre dinții rânjiți și-ncleștați, pipăind cu piciorul prin lăstăriș. Apoi își dădu seama deodată că trecuse de locul acela și că mergea mai departe. Simțea c-o să-nceapă să fugă și chiar începu, alergând orbește în întunericul de smoală, vorbindu-i șuierat: Stai. Stai. O să-ți crape dracului afurisitu' ăsta de cap. Se opri găfâind. Se orientă din nou după un petic de cer, dar se sili cu toate astea să stea locului nemișcat până ce-i dispăru chiar și găfâitul. Apoi lăsă cocoșul armei și porni înapoi."[1]

Puternica idee fixă a lui Mink, setea de răzbunare, va supraviețui detenției sale de 38 de ani, transferată de astă dată asupra lui Flem, ruda care n-a vrut să-l salveze de condamnare și care va cădea în finalul trilogiei (romanul *Casa cu coloane*) sub loviturile ocnașului eliberat.

Tragicul romanelor lui Faulkner nu este expresia pesimismului, ci a încrederii în oameni, care a constituit atitudinea fundamentală a scriitorului ce declara într-un interviu că tema generală a întregii sale opere „ar putea fi o anumită credință în ființa umană, pentru capacitatea sa de a învinge totdeauna împrejurările propriului său destin". În același sens, cuvintele romancierului răsunaseră pline de încredere în oameni la ceremonia decernării Premiului Nobel.

„Refuz să accept sfârșitul omenirii... Cred că numai că omenirea va dura, dar și că va triumfa. Omul este nemuritor nu numai pentru că este singura dintre făpturi care posedă o voce neobosită, ci pentru că are un suflet, un spirit capabil de compasiune, de sacrificiu, de rezistență. Datoria poetului, privilegiul său sunt de a-l ajuta pe om să îndure înălțându-i inima, reamintindu-i curajul, onoarea, speranța, mândria, compasiunea, mila și jertfa care au fost gloria trecutului său"

Episodul licitației de cai, din cartea a patra, *Țăranii*, este scris în cu totul alt ton. Scena este dominată de o mișcare continuă, de frământarea cailor sălbatici, care simbolizează violența naturii, vitalitatea nestăpânită, contrastând cu viața de rutină a fermierilor prezenți la spectacol. Aceștia îl privesc cu interes, însă și cu ironie, pe texan, singurul care stăpânește animalele neîmblânzite. Dar, încetul cu încetul, unul câte unul, spectatorii se lasă atrași să cumpere câte un cal și sunt antrenați în jocul sălbatic al prinderii lor, în ciuda încercărilor lui Ratliff de a-i preveni:

„Luna era aproape plină. După ce se termină cina și se adunară din nou pe verandă vizibilitatea de-abia dacă se redusese puțin. Era o simplă trecere de la dimensionalitatea lapidară a zilei la receptivitatea înșelătoare și argintie în care caii se-nvălmășeau într-un camuflaj labirintic și, singuri sau perechi, se repezeau, fluizi, fantomatici, fără-ncetare, regrupându-se de-a valma ca-ntr-un miraj din care izbucneau stridente nechezări, vehemente și ropote nebune de copite.

Acuma era și Ratliff printre ei. Se-ntoarse imediat înainte de cină. N-avusese curajul să-și aducă și caii lui în curte. Erau în grajdul lui Bookwright la o jumătate de milă de prăvălie. «Vasăzică Flem s-a-ntors», zise. «Măi-măi-măi. Drumul până-n Texas i l-a plătit Will Varner, așa că, zic eu, nu-i decât drept ca âl dentoarcere să-l plătiți voi.» Din curte se-auzi un nechezat puternic și subțire. Apăru un căluț. N-alerga, curgea, fără consistență, fără dimensiuni. Dar n-auzeau bocănițurile rapide, ușoare, ale copitelor dure pe pământul bătătorit.

---

[1] W. Faulkner, *op. cit.*, p. 241—242.

«Încă n-a zis că-s ai lui», făcu Quick.

«Da n-a zis nici că nu-s ai lui», zise Freeman.

«Pricep», spuse Ratliff. «Asta așteptați voi. Să vină să vă spună dacă-s ai lui sau nu. Sau poate-o s-așteptați până se termină licitația și se despart, și unii să pot duce după Flem și alții după tipu' ăsta din Texas, să vadă care cheltuiește banii. Da, dacă-i vorba așa, când unu s-a curățat eu zic că nu-i mai pasă cine s-a ales cu banii.»[1]

. . . . . .

[...] Ratliff începu să râdă. Ședea pe un scaun râzând, în timp ce ceilalți ședeau sau stăteau pe trepte și pe balustradă, ei acum sub râsul lui cum șezuse Eck sub ascultarea și-așteptarea lor. Ratliff se opri din râs. Se ridică. Căscă, destul de zgomotos.

«All right. Măi oameni buni, n-aveți decât să cumpărați vietățile alea, dacă vreți. Da eu unul mai bine cumpăr un tigru sau un șarpe cu clopoței. Și dacă Flem Snopes mi-ar oferi unul dintre ei, oricare, mi-ar fi frică să-l ating, ca nu cumva când l-oi lua în primire să mă trezesc că-i un câine vopsit sau o bucată de furtun de grădină. Vă urez noapte bună fiecăruia-n parte și tuturor laolaltă.» Intră în casă. Ei se uitară după el, cu toate că, după o vreme toți se mișcară puțin ducându-se să-și arunce ochii-n curte la fluviul bălțat, agitat și sporadic al cailor printre care izbucnea când și când câte-un nechezat brusc, câte-o izbitură surdă.»[2]

Temă

Comparați ironia lui Ratliff din acest fragment și rolul pe care îl joacă el printre săteni cu caracteristicile similare ale lui Ilie Moromete, eroul lui Marin Preda.

Într-o formulă romanescă nouă, care îmbină analiza psihologică și problematica socială în proiecția mitică a vieții Sudului american, într-un stil propriu, inconfundabil, Faulkner își exprimă încrederea în permanența umanității, care va supraviețui destinului ei, oricât de vitreg.

„Oricum, dl. Faulkner este un tradiționalist într-un Sud modern. Pretutindeni împrejurul lui acționează forțele antitradiționaliste... De aceea nu este ciudat că romanele sale sunt, în primul rând, o serie de mituri legate (sau aspecte ale unui singur mit) construite în jurul conflictului dintre tradiționalism și lumea modernă, antitradiționalistă, în care trăiește... El este în primul rând un creator de mituri."

(G. M. O'Donnell)

În opera lui Faulkner „se ridică permanent obstacole, un sistem calculat de paravane și intercalări, de confuzii și interpolări ambigue și amânări, toate cu un scop expres: și acest scop este pur și simplu de a păstra forma — și ideea — fluidă și nedesăvârșită, mereu în mișcare și neștiută, până la ultima silabă."

(C. Aiken)

BIBLIOGRAFIE

William Faulkner, *Cătunul*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.

---

[1] W. Faulkner, *op. cit.*, 283—284.

[2] Idem, *ibidem*, p. 286.

FRANZ KAFKA
(1883—1924)

Ca și Thomas Mann, Kafka se realizează pe alt plan decât tatăl său, Hermann, negustor și fabricant, a cărui autoritate bazată pe teroare creează fiului său un complex specific ce se manifestă pe plan literar în nuvelele *Verdictul* și *Metamorfoza* și în romanul *America*.

După cursurile primare și secundare urmate la Praga, unde se născuse, se înscrie la Universitatea din același oraș, urmând dreptul și germanistica; trece pentru scurt timp și pe la München. În 1906 obține titlul de doctor în drept. Cariera sa însă nu este pe măsura studiilor, ocupând posturi modeste de funcționar la diferite instituții și societăți de asigurare. Călătorește în Italia, Elveția, Franța, Austria, Ungaria. Cariera de funcționar, mijloc de asigurare a existenței, este dublată de aceea de prolific scriitor. Frecventează diferite cercuri culturale și serate literare.

Fiind bolnav, în 1922 renunță la activitatea profesională. În 1924 maladia progresează rapid. La 17 martie revine în casa părintească, iar la 10 aprilie este internat într-o clinică din Viena, unde moare la 8 iunie.

NUVELIST ȘI ROMANCIER

Opera lui Kafka, singulară și stranie, exprimă protestul individului izolat împotriva strivirii personalității sale de către forțele ostile ale societății. Kafka înfățișează destinul lipsit de perspectivă al omului. Viziunea sa artistică este halucinantă, grotească, pătrunsă de neliniște și resemnare, din care răzbat uneori aspirații spre o soartă mai bună, spre un ideal umanist, repede înăbușite de ambianța ostilă. Nuvelele și romanele sale exprimă drama existenței omului obișnuit expus opresiunii monstruosului aparat de stat birocratic *(Procesul, Colonia penitenciară)*, imposibilitatea de a descifra sensul existenței sale în societate *(Castelul)* și dezumanizarea relațiilor familiale *(Metamorfoza)*.

Tensiunea dramatică, viziunea de coșmar, caracteristice scrierilor lui Kafka, sunt determinate de alternarea planului real și a celui fantastic, de suprapunerea absurdului peste elemente perfect logice și raționale.

Pentru înțelegerea romanelor lui Kafka, studiul prealabil al nuvelelor constituie un exercițiu util. *Verdictul* este până către sfârșit o dramă a senilității. Georg Bendemann intră în camera bătrânului său tată cu nesfârșită afecțiune și mișcătoare precauții, dezbrăcându-l și culcându-l în pat, dar bătrânul, într-un acces de demență senilă, îi acuză de falsitate și ingratitudine, pronunțând verdictul: „te osândesc la moarte prin înec". Până aici ne aflăm pe terenul celei mai autentice realități. Și deodată, în ultima jumătate de pagină, într-o surprinzătoare schimbare de planuri, se trece în domeniul absurdului, căci Georg, halucinat, izbindu-se de ser-

apropiere, se aruncă în valuri, rostind, înainte de a se îneca: „Dragi părinți v-am iubit totuși mereu".

Cu *Metamorfoza* intră brusc în domeniul fantasticului, al incredibilului. Voiajorul comercial Gregor Samsa se trezește într-o dimineață metamorfozat într-un oribil miriapod. E lesne de imaginat stupoarea părinților și surorii sale, Grete, atunci când privirile li s-au oprit asupra acestei dezgustătoare apariții.

Gregor este evitat, izolat în camera sa, transformată curând în magazie de obiecte nefolositoare. Singura ființă care are la început grijă de el este Grete, care îi aduce, pe ascuns, mâncare. Până la urmă, dezgustată, îl părăsește și aceasta. Lovit, înfometat, Gregor Samsa moare în tăcere și suferință.

Temă

Citiți nuvela Metamorfoza. *Precizați semnificația ei dincolo de povestirea aparent fantastică.*

În *Colonia penitenciară*, un explorator este condus de un ofițer să asiste la execuția unui condamnat. Sentința, al cărei singur judecător este ofițerul, va fi executată de o mașină de tortură, ce scria, cu ajutorul unei grape de sticlă, pe trupul condamnatului, vina pentru care e pedepsit. Exploratorul se declară împotriva unor asemenea practici, afirmând că va protesta în fața comandantului. Atunci ofițerul eliberează pe prizonier și se autoexecută, reglând mașina în așa fel, încât să scrie pe corp: „Fii drept". Dar aparatul se defectează, sporindu-i chinurile.

Mesajul operelor sale, nu totdeauna suficient de clar, este exprimat printr-o formă parabolică. În *America* și *Castelul* tema vinovăției eroului face loc temei străinului, pe care-o găsim în *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu și în *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* de Mihail Sadoveanu. În ambele scrieri, un străin sosit pentru prima oară într-o țară se miră de obiceiurile pe care le întâlnește. Acestea îi par surprinzătoare, nemaipomenite.

Karl Rossmann, eroul romanului *America*, este un adolescent pedepsit de părinți pentru aventurile sale galante. El călătorește în America pentru a ispăși o vină, iluzorie, existentă mai mult în concepția părinților, dorind să devină independent, să-și organizeze o existență autonomă. Karl Rossmann este, așa cum remarca Romul Munteanu, „un picar modern, pentru care orice obstacol constituie o deturnare fie chiar și de la dorințele sale provizorii".[1] În aventurile sale de peste ocean, Karl Rossmann nu-și propune un scop precis, este supus fluctuațiilor, „modului de existență american", iar în raporturile cu autoritățile el este o permanentă victimă.

În *Castelul*, arpentorul K., eroul romanului, își părăsește familia pentru a intra într-o lume ostilă străinilor. Castelul simbolizează inaccesibilul, o realitate către care se aspiră, dar la care nu se poate ajunge. Învârtindu-se în jurul castelului, dându-i târcoale, căutând zadarnic să pătrundă în el, K. sosește într-un sat ale cărui granițe nu le poate

---

[1] Romul Munteanu, *Prefață*, în Kafka, *Procesul*, Editura Minerva, București, 1977, p. XX.

realist, al arpentorului, care caută să pătrundă în castel pe căi firești, și cel al oamenilor din sat și al funcționarilor castelului, pentru care arpentorul e un ins ce nu se poate împăca cu realitățile date o dată pentru totdeauna, cum ar fi interdicția străinilor, a neinițiaților, de a intra într-un univers rezervat privilegiaților. Din satul înzăpezit, muntele și castelul nu se zăreau prin ceață, zadarnic privea arpentorul cu ochii ridicați spre spațiul în aparență gol. Contrastul castel-sat se traduce prin opoziția ideal-realitate.

„PROCESUL" („DER PROZESS") — ROMAN PARABOLIC

Caracterul parabolic al scrierilor lui Kafka este vizibil cu deosebire în *Procesul*. Și aici stau față în față două lumi care nu se pot împăca: una care hotărăște fără justificări și alta care se supune fără a înțelege, fără a se putea apăra. Între aceste două categorii se află una intermediară, parțial inițiată în tainele justiției.

Într-o dimineață, Josef, K. se trezește, în apartamentul pe care-l ocupă, cu doi necunoscuți, care îi declară că e arestat. Motivul arestării nu se cunoaște.

Dialogul dintre Josef K. și inspector exemplifică această situație absurdă în care se află eroul: „N-aș putea să spun că ești acuzat sau mai bine zis nu știu dacă ești. Adevărul e că ești arestat, mai mult nu știu." Apare curios acest mod de arestare, în care eroul e lăsat liber și poate să se ducă nestingherit la instituția unde lucra, căci, în acest caz, nu vinovăția reală sau o acuzație nedreaptă care i se pune în seamă are importanță, ci starea în sine de om urmărit, prigonit. Această situație creează o stare de neliniște, de nesiguranță, care îl va însoți pe erou pe tot parcursul romanului, caracteristică existențialismului.

Surprinzător pare faptul că ilegalitățile sunt ascunse sub eticheta legilor. Paznicii, care-l arestează pe K., pomenesc mereu de lege, dar despre ce lege și ce prevede aceasta nu spun nimic, cu toate întrebările insistente ale lui K.

Poliția și justiția, atât prin oamenii care le reprezintă, cât și ca instituții, sunt prezentate când sub aspecte de un formalism rigid, când grotesc, caricatural. Birourile tribunalului se găsesc în podul unei clădiri cu apartamente și camere de închiriat. K. înțelege acum că justiția se jenase să

Magazinul din Praga al tatălui lui Franz Kafka

heme acuzatul într-un pod cu prilejul primului interogatoriu și prefe-ase să-l deranjeze în propria lui casă.

Sala de ședințe este aglomerată. La discuțiile zgomotoase participă el de fel de oameni. K. are impresia că se află mai curând la o întru-ire politică decât într-o instituție a dreptății. Judecătorul de instrucție ste „un bărbat mărunt, gras și fornăit, care tocmai vorbea în mijlocul nor hohote de râs asurzitoare". Acesta cere unui aprod un registru se-nănând cu un caietel de școală vechi și făcut ferfeniță de prea multă ntrebuințare.

Treptat, indiferența de la început se transformă în obsesie, ideea procesului neslăbindu-l o clipă. Se hotărăște să facă o întâmpinare tri-unalului, dar află că nu îi va fi luată în seamă, ci îi va fi citită la sfâr-itul procesului, o dată cu sentința. Convins de nevinovăția sa, speră totuși că va fi salvat, dar intervine opinia justiției, care decretează că judecata are un caracter secret. Judecătorii, în general bine orientați se găsesc încurcați în fața cazurilor extrem de simple sau extrem de difi-cile și sfârșesc prin a pierde sensul exact al relațiilor umane, făcându-i să dea greș tocmai în situațiile cele mai clare. Întregul păienjeniș de sofisme care îi încețoșează mintea îl face pe K. să-și piardă capul, să intre în panică.

Venind în catedrală pentru a se întâlni cu un italian, căruia urma să-i arate monumentele de artă ale orașului, eroul este reținut de un preot, care îi mărturisește că el este cel care l-a determinat să vină în biserică, pentru a-l informa că procesul îi merge prost, că este socotit vinovat și că va fi condamnat.

Convorbirea cu preotul mărește neliniștea eroului, care nu are pu-terea să se despartă de acesta :

„— Adineaori erai atât de binevoitor, spuse K. Îmi explicai tot, și acum mă lași de parcă nici nu ți-ar păsa de mine."

Preotul este un personaj care simbolizează fatalitatea, inevitabilul sfârșit :

„— Mai întâi înțelege tu însuți cine sunt eu, spuse preotul.
— Ești preotul închisorii, spuse K., apropiindu-se de el. [...]
— Aparțin deci justiției, spuse preotul. Ce-aș mai putea să vreau de la tine? Justiția nu vrea nimic de la tine. Ea te primește când vii și te lasă când pleci."[1]

Într-adevăr, sfârșitul e aproape ; el sosește misterios, învăluit în te-nebre. Într-o seară, doi domni se prezintă la locuința lui K, și, însoțin-du-l în afara orașului, la marginea unei cariere de piatră îl ucid, înfi-gându-i în inimă un cuțit, în timp ce de la ultimul etaj al unei clădiri cineva se apleca pe fereastră desfăcându-și brațele cu desperare, în semn de solidaritate umană.

Procesul este o parabolă despre sancțiune, autoritate și lege. Eroul înțelege arestarea și apoi execuția sa ca pe niște farse întâmplate într-un univers al absurdului. Lipsa de logică a întâmplărilor prin care trece procuristul K., groaza eroului terorizat de situația în care se află fără să și-o poată explica, prezentarea absurdă a unor instituții (palatul justiției) creează o atmosferă terifiantă, de coșmar. Ruptura totală din-tre acuzatori și acuzați nu ne oferă posibilitatea de a înțelege de partea

[1] Kafka, *Procesul*, Editura Minerva, București, 1977, p. 280—281.

cui este adevărul. Sensul operei rămâne deschis, susceptibil de interpretări variate, ca în fragmentul de mai jos, în care paznicii, care l-au arestat, înțeleg legea într-un fel, iar Josef K. în altul :

„Apoi urmă, în ciuda lui K, un lung dialog al privirilor. Până la urmă K. își arătă totuși hârtiile și spuse :

— Iată-mi actele.

— Ce ne interesează pe noi actele dumitale ? strigă paznicul cel gras. Te porți mai rău ca un copil. Ce dorești, la urma urmei ? Îți închipui cumva că vei face să ți se termine mai repede blestematul de proces dacă discuți cu noi, paznicii, despre legitimații și despre mandate de arestare ? Noi suntem slujbași mărunți ; nu prea ne pricepem la legitimații și nu ne privește decât faptul că trebuie să păzim zece ore pe zi și că suntem plătiți pentru munca noastră. Atâta tot ; firește, asta nu ne împiedică să ne dăm seama că înaltele autorități pe care le slujim, înainte de a emite un mandat, se informează precis asupra motivelor arestării și a persoanei arestate. În privința acestora orice eroare este exclusă. Autoritățile pe care le reprezentăm, după câte le știu — și ține seama că eu nu cunosc decât gradele inferioare —, nu caută delictele populației, ci după cum prevede legea, sunt atrase de delicte și ne trimit pe noi, paznicii. Asta este legea : Unde vezi că ar putea fi o eroare ?

— Legea asta eu n-o cunosc, spuse K.

— Cu atât mai rău pentru dumneata, îi răspunse paznicul.

— Sunt sigur că ea nu există decât în capetele voastre, adăugă K.

Ar fi vrut să găsească un mijloc de a pătrunde în gândurile paznicilor, de-a le întoarce în favoarea lui sau măcar de-a le înțelege pe deplin. Dar paznicul cel gras înlătură orice explicație spunând doar :

— Ai s-o simți pe pielea dumitale.

Franz se amestecă în vorbă :

— Vezi, Willem, el recunoaște că ignoră legea, dar pretinde în același timp că e nevinovat.

— Ai dreptate, spuse celălalt, nu-i chip să-l faci să înțeleagă ceva.

K. nu le mai răspunse nimic.

Trebuie oare să mă las și mai mult tulburat de pălăvrăgelile slujbașilor acestora mărunți — fiindcă ei înșiși recunosc că asta sunt ? se gândi el. În orice caz, amândoi discută despre lucruri din care nici unul, nici altul nu pricepe o iotă. Iar suficiența cu care discută nu poate fi explicată decât prin prostie. Câteva cuvinte schimbate cu un funcționar de rangul meu au să clarifice situația incomparabil mai bine decât cele mai lungi discuții cu oamenii aceștia.

K. Se plimbă de câteva ori, de colo-colo, în spațiul liber al încăperii și văzu că bătrâna din fată târâse la fereastră un moșneag și mai bătrân decât ea, pe care îl ținea de după mijloc.

K. simți nevoia să pună capăt comediei acesteia.

— Duceți-mă la superiorul vostru, spuse el.

— Când o să te cheme, și numai atunci, îi răspunse paznicul pe care celălalt îl numise Willem. Și acum, adăugă el, te sfătuiesc să te duci în camera dumitale, să stai liniștit acolo și să aștepți ce-o să se hotărască. Nu te lăsa doborât de frământări inutile, ci mai degrabă adună-ți forțele, căci o să ai mare nevoie de ele. E un sfat pe care ți-l dăm..."[1]

Precursor al existențialismului, Kafka include în scrierile sale elemente suprarealiste și expresioniste. Opera sa este o alegorie continuă,

---

[1] Kafka, *op. cit.*, p. 7—9.

rătătită de mituri şi simboluri, a dezorientării şi desperării rezultate
) obsesia imunităţii unei lumi al cărei mecanism obiectiv nu poate
înţeles de eroii săi.

Teme

1. *Daţi exemple de situaţii verosimile şi situaţii absurde din* Procesul.
2. *Arătaţi care sunt situaţiile existenţialiste din acest roman.*

BIBLIOGRAFIE

Franz Kafka, *Procesul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.

Franz Kafka, *Verdictul*, Editura pentru Literatură Universală (colecţia Meri-
ane), Bucureşti, 1969.

Radu Enescu, *Franz Kafka*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti,
968.

ALBERT CAMUS
(1913—1960)

Familia Camus, de origine alsaciană, se stabilise în Algeria din 1871. Aici, în localitatea Mondovi, se naşte, la 7 noiembrie 1913, Albert Camus, ca fiu al muncitorului viticol Lucien Camus, mort curând (1914) în urma rănilor căpătate în bătălia de la Marna.

Copilăria lui Camus este tristă, plină de privaţiuni, într-un mediu de oameni săraci şi bolnavi, care locuiau într-unul din cartierele periferice ale oraşului Alger, unde mama sa se mutase curând după moartea soţului. Aici îşi face studiile viitorul scriitor, care, după terminarea şcolii comunale, devine bursier al liceului.

În timpul anilor de şcoală citeşte cu interes opera lui Marcel Proust. Studiază filozofia la Universitatea din Alger, ocupând în acelaşi timp, diferite slujbe pentru a-şi putea asigura existenţa. După invadarea Franţei de către Germania nazistă, intră în Rezistenţă. În 1943 conducătorii grupării algeriene de rezistenţă, între care şi Camus, se mută la Paris. După război, călătoreşte în America de Nord şi de Sud, Algeria, Italia.

I se decernează Premiul Nobel pentru Literatură (1957), fiind al nouălea şi cel mai tânăr francez căruia i se acordă această distincţie. La 4 ianuarie 1960, Albert Camus moare într-un accident de automobil.

FILOZOF AL ABSURDULUI ŞI AL REVOLTEI

Mitul lui Sisif aparţine filozofiei absurdului. Sisif, erou al mitologiei greco-latine, condamnat să ridice pe vârful stâncii bolovanul care se rostogoleşte fără încetare, simbolizează existenţa tragică a omului. Între acesta, pe de-o parte, şi între societate şi univers, pe de altă parte, există o prăpastie care nu poate fi trecută. Omului îi e hărăzită nu perfecţiunea către care tinde fără încetare, ci mizeria vieţii cotidiene. Viaţa însă trebuie trăită, individul găsind în tragic o condiţie a înfruntării absurdului. Mai mult încă, *„Sisif îşi regăseşte în tortura sa eternă sentimentul demnităţii, căci, deşi sortit înfrângerii, nu abandonează, ci aruncă o sfidare destinului"*.[1]

Străinul este o transpunere literară a ideilor din *Mitul lui Sisif*. Eroul romanului, Meursault, narează la persoana întâi întâmplări aparent fără sens, dar care i-au marcat, în mod hotărâtor, viaţa. El nu este un expansiv, ci un interiorizat. La înmormântarea mamei sale nu varsă o singură lacrimă şi, întrebat dacă şi-a iubit mama, tace. Eroul pare un abulic. Dar într-o zi, pe plajă, înnebunit de căldura tropicală, Meursault

---

[1] Albert Camus, *Ciuma*. Introducere de Constantin Ciopraga, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965, p. 10.

ucide un arab. „A ucide din cauza soarelui" nu este un motiv plauzibil pentru justiție și eroul este condamnat la moarte. În timpul procesului i se impută faptul de a nu-și fi iubit mama, fiindcă n-a plâns la moartea ei, ceea ce determină pe judecător să-l considere lipsit de sentimente umane. În zilele premergătoare execuției, Meursault își trece în revistă existența, găsind-o absurdă, fără sens. El își privește condamnarea ca pe o eroare, datorită imposibilității de a fi înțeles, căci, acuzat de omor, el va fi executat fiindcă n-a plâns la înmormântarea mamei sale. Viața este absurdă, oamenii neputând atinge, în decursul existenței, adevărul absolut, fapt pentru care și ei vor fi condamnați într-o zi.

Camus este autorul pieselor *Neînțelegerea* și *Caligula*. În *Scrisori către un prieten german* prevestește prăbușirea inevitabilă a nazismului.

„CIUMA" („LA PESTE")

Ciuma, ca și *Drumurile libertății* de Jean-Paul Sartre, este un roman existențialist prin viziunea tragică a unei vieți absurde, supusă mizeriei și morții, dar, mai ales prin partea lui predominant pozitivă și optimistă, vizibilă în necesitatea participării la acte în care omul, angajându-se liber, devine stăpânul propriei sale existențe. De-a lungul întregii acțiuni persistă încrederea în destinul umanității, care, cu toate suferințele îndurate, se poate regenera prin conștiința mărginirii sale, ce poate fi depășită prin muncă și perseverență, făcând astfel viața suportabilă și găsindu-i un sens.

Scrisă în timpul Rezistenței, *Ciuma* este opera unui luptător împotriva regimurilor totalitare. Citatul din Daniel Defoe, care precedă lucrarea : „Poți tot atât de bine să înfățișezi un fel de întemnițare prin altul cum poți să înfățișezi orice lucru care există cu adevărat, prin ceva care nu există", deschide perspectiva sensului alegoric al operei, pluralității de interpretări posibile, din care cea mai frecvent acceptată este aceea că fascismul este pentru omenire un flagel la fel de mistuitor ca și ciuma. Dincolo de variatele sensuri ale exegezelor, romanul constituie descrierea de o concretețe uimitoare a epidemiei din Oran, pură ficțiune literară, de altfel.

Acest flagel care bântuia din când în când omenirea, aducând nenumărate victime, decimând populația orașelor și a țărilor, a avut numeroase ecouri în literatură. *Decameronul* lui Boccaccio începe prin descrierea molimei care a pustiit Florența în anul 1348. Alessandro Manzoni în *Logodnicii* relatează împrejurările tragice ale altei epidemii de ciumă din Italia secolului al XVII-lea, supusă dublei exploatări feudale : italiene și spaniole. Ne-am referit în capitolul respectiv la nuvela lui Thomas Mann *Moartea la Veneția*, în care eroul, scriitorul Aschenbach, devine victima unei epidemii. În literatura română, scrisoarea lui Ion Ghica către Vasile Alecsandri — *Din vremea lui Caragea* — conține relatarea unor episoade ale ciumei ce a izbucnit în București, în timpul acestui domnitor. Romanul lui Camus conține unele note specifice, neîntâlnite la alți scriitori, și anume modul în care reacționează conștiințele individuale și colectivitatea în fața teribilei maladii, precum și lupta energică a unor oameni ca doctorul Bernard Rieux și Jean Tarrou pentru înfrângerea flagelului, ușurarea suferințelor și salvarea vieților omenești.

Epidemia începe prin invazia şobolanilor, ieşiţi din subsoluri, canale şi pivniţe să moară pe scări, în holuri şi în rigolele străzilor. Prima victimă omenească este portarul Michel, decedat în ambulanţa care îl transportă la spital.

Este magistral surprinsă psihologia oamenilor, chiar a celor responsabili şi avizaţi, în cazul de faţă a medicilor, care încearcă să se autoiluzioneze, neavând curajul să privească realitatea în faţă, să afirme că maladia este ciuma. Măsurile sunt luate cu întârziere şi şovăială, de aceea numărul victimelor creşte. În momentul când oraşul este închis şi izolat, epidemia se dezlănţuie în toată amploarea ei. Statisticile urmărite de Rieux arată o creştere vertiginoasă a numărului victimelor. De la câteva zeci de morţi în prima săptămână se ajunge la trei sute doi în a treia. Căldurile de la sfârşitul lunii iunie fac ca numărul victimelor să crească vertiginos. De la statisticile săptămânale se trece la cele zilnice, astfel încât numărul victimelor să pară mai mic. În felul acesta apar decese oficiale de nouăzeci şi doi, o sută doi, o sută douăzeci de morţi pe zi.

În condiţiile închiderii oraşului, dramele sentimentale devin mişcătoare. Singurul mijloc de comunicare între cei din Oran şi rudele sau prietenii lor din alte părţi rămân telegramele, care, în laconismul lor, nu favorizau exprimarea sentimentelor. Doctorul Rieux îşi trimisese soţia într-o staţiune pentru a-şi îngriji sănătatea şi, fire rezervată, fără să se manifeste, suferă, cu discreţie, din cauza absenţei ei. Altfel se manifestă dinamicul ziarist Raymond Rambert, care, venit să scrie un reportaj, rămâne prizonier în oraş, despărţit de femeia pe care o iubea, aflată la Paris. El se deplasează din instituţie în instituţie şi din birou în birou la toate autorităţile locale, pentru a obţine aprobarea de a ieşi din oraş, dar zadarnic, căci legile sunt implacabile. Eforturile inutile îl obosesc şi îi dizolvă voinţa.

Imaginea Oranului în plină caniculă estivală, sub dominaţia nemiloasă a ciumei, este dezolantă. Uşile închise şi ferestrele cu obloanele trase ascund groaznice suferinţe. Patrule călări colindă străzile. Sunt împuşcaţi câinii şi pisicile, iar împuşcăturile sună sinistru în oraşul pustiu.

Apar şi cazuri singulare, care nu sunt departe de demenţă. Un bătrân care atrăgea pisicile aruncându-le din balcon bucăţi de hârtie e deprimat când aceste animale sunt împuşcate sau speriate, fiind acum lipsit de orice ocupaţie.

Modestul funcţionar Grand, părăsit de soţie, mărturiseşte lui Rieux că, în împrejurările triste prin care trece oraşul, este singurul care se bucură de o mare consolare, pe care i-o dă opera monumentală la care lucrează. Intrând în camera lui Grand şi rugându-l să-i arate scrierea, medicul află că rezultatele muncii lui Grand se reduceau la această singură frază, pe care o cizela la nesfârşit pentru a o aduce la o desăvârşită perfecţiune formală :

„Într-o frumoasă dimineaţă din luna mai o elegantă amazoană parcurgea pe o superbă iapă alezană aleile înflorite ale pădurii Boulogne."

În mijlocul atâtor nenorociri, al tânguirilor şi al jelaniei generale, preotul Panteloux ţine o predică de un misticism ridicol, ce stârneşte indignarea tuturor. Predica se încheie cu imaginea îngerului ciumei, care înseamnă casele oamenilor condamnaţi cu o ţepuşă roşie, aşteptând ca aceştia să fie „reieraţi pe aria însângerată a durerii şi zvârliţi cu palele".

Acțiunea romanului se bazează în bună parte pe însemnările lui Tarrou, care reține principalele evenimente ale orașului contaminat de ciumă și izolat de restul lumii. Memorabilă rămâne pentru el ziua în care Rieux a acceptat înființarea unor echipe sanitare voluntare, a căror organizare i-a încredințat-o. Rambert, care încearcă fără rezultate să plece clandestin din Oran, cere și el să facă parte din aceste echipe. Oamenii, extenuați, așteptau îmbolnăvirea și moartea ca pe o salvare.

Lupta contra ciumei, având în fruntea ei pe Rieux și Tarrou, dobândește pe zi ce trece noi aliați. Până și preotul Panteloux se înrolează în acțiunea împotriva flagelului. Lumea devine conștientă că epidemia poate fi înlăturată numai printr-o unire a tuturor forțelor.

La sfârșitul lunii decembrie, câteva cazuri aparent grave se declară vindecabile. Din ascunzători ieșeau șobolani sănătoși în căutare de hrană. Statisticile arătau o diminuare a numărului de morți. Epidemia scădea în intensitate, încât, după mijlocul lunii ianuarie, comunicatele oficiale ale prefecturii anunțau jugularea ei. Dar ciuma face o nouă victimă, pe bunul și curajosul Tarrou. În timp ce Tarrou zăcea neînsuflețit, doctorul primește telegrama care îi vestea decesul soției.

Porțile orașului s-au deschis; soți, părinți și copii, prieteni au trăit din plin bucuria regăsirii. Oamenii abia sosiți au sperat zadarnic să fie întâmpinați în gară. Ei știau bine că nici acasă nu-i așteaptă nimeni, cei dragi fiind răpiți de ciumă. Prin orașul îndoliat, care renăștea, se plimbau, în blânda lumină aurie a soarelui primăvăratic, Rambert cu iubita de curând venită.

Rieux, eroul și naratorul acestei povestiri, rătăcea pe străzi reflectând asupra puterii invincibile a vieții, care, cu cât e mai tare lovită, cu atât renaște cu o nouă forță:

„Asta era, în orice caz, ceea ce izbea privirea doctorului Rieux, care, căutând să ajungă în cartierele mărginașe, umbla singur la sfârșitul după-amiezei, în mijlocul clopotelor, al bubuiturilor tunului, al muzicii și al strigătelor asurzitoare. [...] În frumoasa lumină transparentă care se lasă peste oraș se înălțau vechile mirosuri de carne friptă și de alcool cu anason. În jurul doctorului, chipuri ilare se răsturnau de bucurie spre cer. Bărbații și femei se agățau unii de alții, cu obrazul aprins, cu toată enervarea și strigătul dorinței. [...]

Albert Camus dirijând repetițiile unui spectacol în aer liber

Pentru întâia oară, Rieux putea să dea un nume înfățișării comune pe care o văzuse timp de luni de zile pe toate fețele trecătorilor. Îi era de ajuns acum să privească în jurul lui. Ajunși la sfârșitul ciumei, cu mizeria și cu lipsurile, toți acești oameni sfârșiseră prin a îmbrăca costumul rolului pe care îl jucau de multă vreme, și acum și hainele vorbeau despre absență și despre patria îndepărtată. Începând din momentul în care ciuma închisese porțile orașului, ei nu mai trăiseră decât în despărțire, ei fuseseră rupți de această căldură umană

care te face să uiți totul. Din toate colțurile orașului și, în forme diferite, acești bărbați și aceste femei aspiraseră la o revedere care nu era pentru toți de aceeași natură, dar care pentru toți era la fel de imposibilă. Cea mai mare parte strigaseră din toate puterile spre cineva care lipsea, dorind căldura unui trup, duioșia sau obișnuința. Unii, adesea fără s-o știe, sufereau de-a fi puși în afara prieteniei oamenilor, de-a nu mai putea ajunge la ei prin mijloacele obișnuite ale prieteniei, cum sunt scrisorile, trenurile și vapoarele. Alții, mai puțini la număr, ca Tarrou, poate doriseră contopirea cu ceva pe care ei nu puteau să-l definească, dar care le apărea drept singurul bine care merită să fie dorit. Și, în lipsa unui alt nume, ei îi spuneau uneori pace interioară.

Rieux mergea mereu. Pe măsură ce înainta, mulțimea se îngroșă în jurul lui, vacarmul se umfla și i se părea că periferia, unde voia să ajungă, se îndepărta în aceeași măsură. Puțin câte puțin, el se topea în acest trup uriaș care urla, al cărui strigăt îl înțelegem din ce în ce mai bine, strigăt care, în parte cel puțin, era și al lui. Da, toți suferiseră împreună, atât în carnea cât și în sufletul lor, de o vacanță grea, de un exil fără leac, de o sete niciodată potolită".[1]

Cei doi poli ai operei lui Camus, corespunzând celor două etape ale itinerariului său filozofic, sunt : absurdul și revolta. Conform filozofiei absurdului, omul trebuie să trăiască epuizând bucuriile vieții, dar plătind urmările greșelilor sale *(Mitul lui Sisif, Străinul)*. A doua latură, exprimată teoretic în *Omul revoltat*, care examinează toate realitățile istorice în legătură cu revolta, este realizată artistic în *Ciuma*.

Temă

Arătați cărui aspect al concepției lui Camus despre sensul existenței umane îi corespunde romanul Ciuma. *Argumentați.*

BIBLIOGRAFIE

Albert Camus, *Ciuma*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965.
Ion Vitner, *Albert Camus sau tragicul exilului*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.

[1] Albert Camus, *op. cit.*, p. 261—262.

ERNEST HEMINGWAY

(1899*—1961)

Născut la Oak Park, în apropiere de Chicago, ca fiu al unui medic, viitorul scriitor, care va marca puternic literatura americană și universală, a urmat cursurile școlii din localitatea natală. O experiență importantă o constituie lunile de vacanță, petrecute în mijlocul naturii, într-o casă de pe malul unui lac înconjurat de păduri, unde își însoțește tatăl la vânătoare și pescuit sau în vizitele pe care acesta le face în satul indienilor din apropiere.

Primele încercări literare ale lui Hemingway sunt publicate în revista școlii. După absolvirea studiilor secundare lucrează câteva luni ca reporter la un ziar din Kansas City, activitate care, continuată mai târziu, îi va influența în mod decisiv modul de a scrie literatură.

Participant la primul război mondial ca voluntar în formațiile auxiliare ale Crucii Roșii americane, Hemingway este grav rănit pe frontul italian. Experiența războiului îi va inspira romanul *Adio, arme* (1929). După război călătorește în Europa și Orientul Apropiat în calitate de corespondent al unui ziar canadian, pentru care scrie reportaje despre războiul greco-turc și ia interviuri unor personalități politice.

În 1923 debutează cu volumul *Trei povestiri și zece poeme*, publicat la Paris, unde frecventează cercurile literare ale americanilor stabiliți în Franța. Urmează volumul de schițe și povestiri *În timpul nostru*. Viața americanilor aflați la Paris este prezentată în romanul *Și soarele răsare*[1] (1926), ce reflectă și contactul cu Spania, cu sărbătorile ei strălucitoare și sângeroase, care îi vor inspira mai târziu și volumul *Moarte în după-amiază* (1932).

Reîntors în Statele Unite, scriitorul publică romanul de succes *Adio, arme*. Om de acțiune, dornic să trăiască din plin viața sub toate aspectele ei, Hemingway călătorește în Europa și Africa, unde vânează fiare sălbatice. Această experiență îi va inspira volumul *Colinele verzi ale Africii* (1935) și nuvela *Zăpezile de pe Kilimanjaro* (1936).

În calitate de corespondent de presă, Hemingway este prezent, în preajma și în timpul celui de-al doilea război mondial, pe câmpurile de luptă, fie că este vorba de războiul civil spaniol (evocat în drama *Coloana a cincea* și în romanul *Pentru cine bat clopotele*, 1940), de războiul chino-japonez, de acțiunile aviației militare engleze sau de luptele purtate pentru eliberarea Franței de sub ocupația hitleristă. Între anii 1942—1944, patrulează la bordul iahtului său în urmărirea submarinelor germane.

Din 1939 se stabilise în Cuba, unde cunoaște viața pescarilor, prezentată în nuvela *Bătrânul și marea* (1952). Apariția acesteia constituie prilejul acordării Premiului Nobel pe 1954 pentru întreaga sa operă.

Bolnav, revine în Statele Unite, unde moare împușcându-se cu arma sa de vânătoare.

---

* 1898, după părerea unor biografi.

[1] Apărut în traducere românească sub titlul *Fiesta. Soarele răsare, soarele apune.*

Hemingway reinnoiește aceste specii ale genului epic printr-o modalitate de creație proprie, puternic influențată de experiența sa ziaristică. Unele schițe, cum ar fi, de exemplu, *Revoluționarul*, sunt scurte reportaje, aproape deloc prelucrate. Intenția lui Hemingway este de a prezenta cu obiectivitate momente de viață, așa cum apar ele celui care le privește din afară. În primele sale volume de schițe și povestiri *(În timpul nostru* — 1925, *Bărbați fără femei* — 1927, *Câștigătorul nu ia nimic* — 1933), scriitorul ilustrează literatura comportamentistă, prezentând numai acțiunile și vorbele personajelor, așadar numai manifestările lor exterioare. Analiza lipsește, iar emoția, pe care prozatorul refuză să o creeze în mod artificial, este conținută în actele personajelor, și nu în comentariile autorului („Demnitatea unui aisberg — spunea el — se datorează faptului că numai o optime din volumul lui plutește deasupra apei"[1]). Stilul este adecvat acestei preocupări pentru obiectivitate : exprimarea este concisă, precisă, voit neutră din punct de vedere afectiv, iar dialogul joacă un rol important.

Un exemplu în această privință îl constituie schița *Ucigașii :* doi gangsteri așteaptă în restaurant sosirea unui suedez pe care sunt plătiți să-l omoare. Acesta nu vine, iar când, după plecarea ucigașilor, chelnerul îl caută pentru a-l preveni de primejdie, îl găsește pe suedez închis în casă și încercând să întârzie momentul în care va trebui să iasă și să înfrunte moartea inevitabilă. Schița este dominată de un dialog întrerupt pe alocuri de scurte notații ale autorului, care creionează decorul, atmosfera și gesturile :

„Ușa restaurantului lui Henry se deschise și doi bărbați intrară în local. Se așezară în fața barului.

— Ce doriți ? îi întrebă George.

— Nu știu, spuse unul dintre cei doi. Al, tu ce-ai vrea să mănânci ?

— Nu știu, zise Al. Nu știu ce-aș vrea să mănânc.

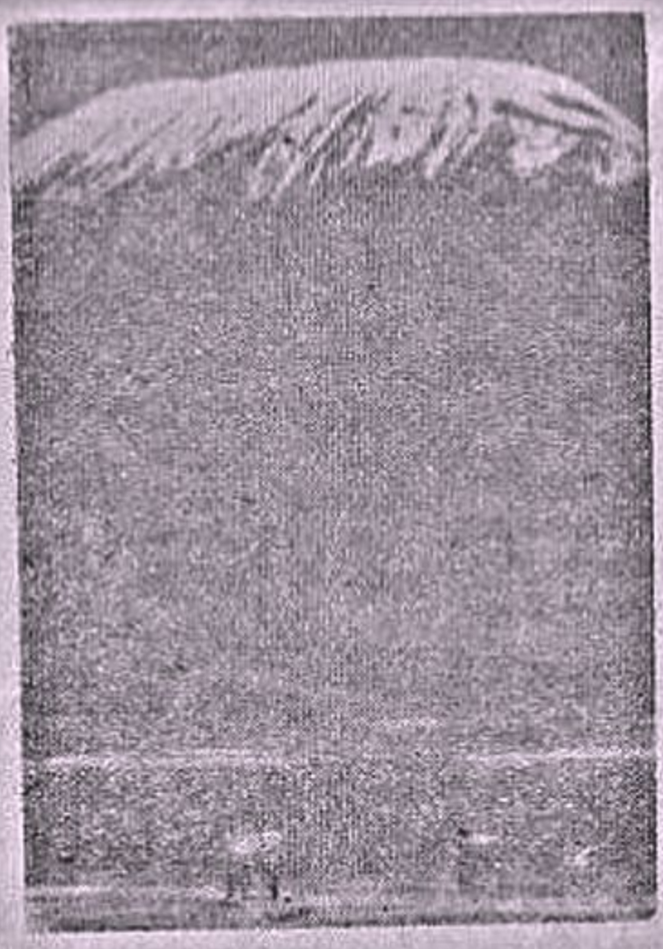
Afară se-ntuneca. În fața vitrinei se aprinse un felinar. Cei doi bărbați așezați în fața barului se uitau peste lista de mâncare. De la celălalt capăt al barului, Nick Adams îi privea. Vorbea cu George când intraseră cei doi."

Unele povestiri au un caracter autobiografic, evocând, prin intermediul personajului Nick Adams, momente din copilăria și tinerețea scriitorului *(Sat indian, Doctorul și soția doctorului, Sfârșitul unei povești, Campionul, Soldatul s-a întors acasă).* Altele vorbesc despre dragoste și sfârșitul ei *(O pisică în ploaie, O operație simplă, După mare).*

Sunt schițe sau povestiri care comunică prin temă cu romanele, așa cum este *Capitala lumii*, care tratează destinul tragic al unui tânăr spaniol atras de lumea toreadorilor.

Nuvelele scrise la maturitate *(Zăpezile de pe Kilimanjaro, Scurta viață fericită a lui Francisc Macomber)* sunt mai complexe, cu un caracter simbolic mai pronunțat, preocupate și de viața interioară a personajelor. Elementele autobiografice nu lipsesc nici din *Zăpezile de pe Kilimanjaro :* un scriitor, aflat la vânătoare în Africa, își așteaptă moartea provocată de cangrenarea unui picior, presimțind că avionul che-

[1] Apud Radu Lupan, *Hemingway*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, p. 219.



Zăpezile de pe Kilimanjaro

mat în ajutor va sosi prea târziu. Ultimele ore de viață îi sunt marcate de rememorarea unor întâmplări pe care nu mai are timp să le scrie și de regretul de a fi neglijat creația, intrând prin căsătorie în lumea celor bogați. Moartea îl surprinde visând că avionul îl duce spre vârful înzăpezit al muntelui Kilimanjaro. Sensul nuvelei — aspirația omului, a creatorului, spre puritatea înălțimilor, spre imposibil prin depășirea pragurilor limite — îl precizează motoul sobru, dar plin de semnificații :

„Kilimanjaro este un munte acoperit de zăpadă, înalt de 19 710 picioare[1], și se spune că e cel mai înalt munte din Africa. Vârful dinspre apus e numit de masai[2] „Ngâje Ngâi", Casa Domnului. Foarte aproape de vârful dinspre apus se află hoitul uscat și înghețat al unui leopard. Nimeni n-a reușit să explice ce căuta leopardul la această altitudine."

ROMANELE

Creația romanescă a lui Hemingway utilizează în general aceleași modalități stilistice ca și povestirile, cu deosebirea că, în cazul romanelor, preocuparea pentru construcție și pentru dimensiunea simbolică este mai accentuată. Principala temă a romanelor lui Hemingway este căutarea sensului vieții umane, aspirația spre trăire autentică.

În primul său roman, *Și soarele răsare (Fiesta, Soarele răsare, soarele apune)*, scriitorul este un purtător de cuvânt al așa-numitei „generații pierdute", termen ce desemnează, în istoria literaturii americane, generația afirmată imediat după primul război mondial, înfrântă și deziluzionată de prăbușirea vechilor valori. Un reprezentant al „generației pierdute" este Jake Barnes, personajul central și, în același timp, naratorul romanului. Mutilat fizic și moral în război, el participă cu o detașare lucidă la viața de desfrâu a celor ce gravitează în jurul frumoasei, inteligentei și ușuraticei Brett Ashley, legată de Jake printr-o dragoste imposibilă : Făcând-o să părăsească Parisul, Jake conduce această mică lume blazată în Spania coridelor, spre a-i da fiorul trăirii autentice, aceea căreia apropierea morții îi conferă adevăratul preț.

Tema războiului apare în *Adio, arme* în contrapunct cu tema dragostei. Frederic Henry, voluntar american pe frontul italian, se îndrăgostește de Catherine Barkley, o infirmieră englezoaică, ce îl îngrijește în spitalul unde este internat în urma rănilor căpătate de la explozia unui obuz. Convalescența petrecută la Milano coincide cu povestea de dragoste, prezentată cu o fermecătoare naturalețe. Dar eroul trebuie să se întoarcă pe front, de unde ororile războiului și ale unei retrageri

---

[1] Picior — unitate de măsură utilizată în Anglia și S.U.A., egală cu 30,47 cm.
[2] Populație din estul Africii.

catastrofale îl silesc să dezerteze. Cele câteva luni fericite, petrecute după aceea în Elveția cu Catherine, se încheie tragic cu moartea acesteia.

Dacă Harry Morgan, contrabandistul din *A avea și a nu avea*, plătește cu viața aflarea adevărului că un om singur n-are nici o șansă, sfârșitul eroului din romanul *Pentru cine bat clopotele* își are sensul în ideea solidarității umane și a angajării în slujba unei cauze drepte.

Această idee este exprimată în motoul romanului, împrumutat dintr-un text al poetului englez John Donne :

„Nici un om pe lume nu este de sine stătător, o insulă ; fiecare om este o parte a continentului, o parte a marelui pământ ; dacă valurile mării smulg un bulgăre de țină, Europa e mai mică, la fel cum ar fi dacă se smulge o limbă de pământ sau casa unor prieteni ai tăi sau a ta ; moartea oricărui om mă știrbește, deoarece sunt una cu omenirea ; și de aceea nu întreba pentru cine bat clopotele : bat pentru tine."

Temă

Comentați afirmația din citatul de mai sus, exemplificând-o cu opera lui Hemingway și cu alte opere literare studiate.

Romanul *Pentru cine bat clopotele* ilustrează această idee. Americanul Robert Jordan petrece trei zile în mijlocul unui detașament de luptători republicani spanioli, de care se leagă prin dragoste și aderență la o cauză comună. Dându-și eroic viața pentru îndeplinirea misiunii sale (aruncarea în aer a unui pod pe care urmau să treacă trupele franchiste) și pentru a acoperi retragerea tovarășilor de luptă, Robert Jordan și-a găsit sensul existenței :

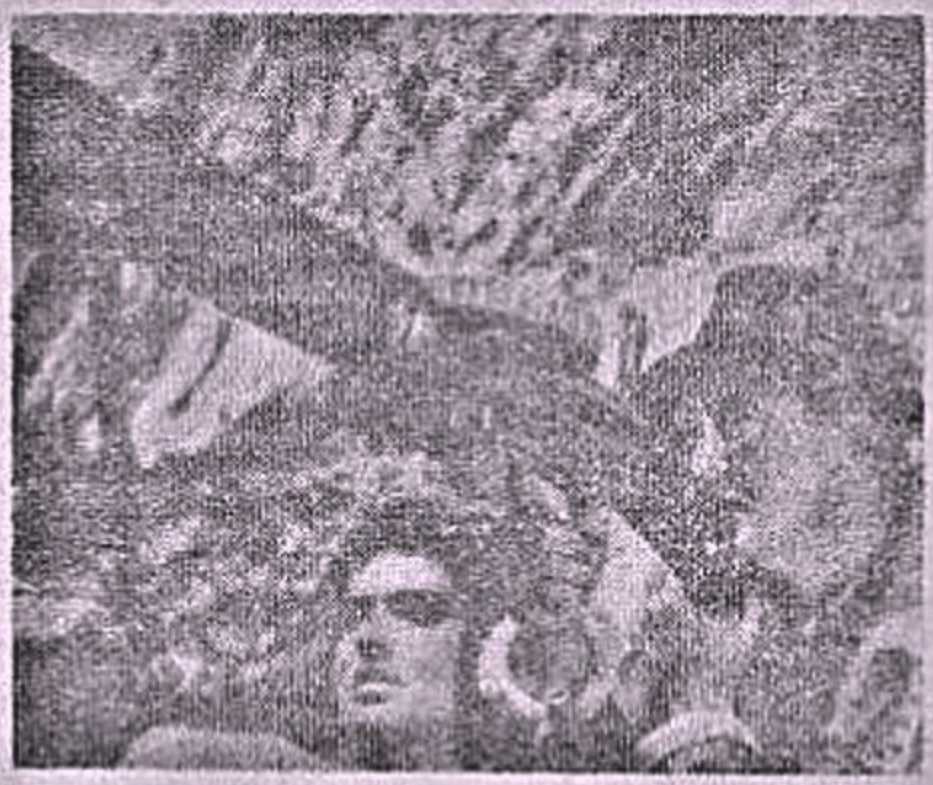
„E un an de când lupt pentru ceea ce am crezut. Și dacă vom învinge aici, vom învinge pretutindeni. Lumea este un loc minunat și merită să lupți pentru ea."

„BĂTRÂNUL ȘI MAREA"
(„THE OLD MAN AND THE SEA")

Această nuvelă (considerată de unii critici un scurt roman), ultima operă cu adevărat importantă a lui Hemingway, reprezintă încununarea creației scriitorului atât prin sensurile ei profund umane, cât și prin măreția sobră a mijloacelor de expresie.

Bătrânul Santiago, pescar sărac dintr-un sat de pe coasta Cubei, se pregătește să iasă din nou în larg, la pescuit, după aproape trei luni de trudă zadarnică. Cititorul este introdus direct în subiect :

„Singur într-o barcă pescuia bătrânul pe Gulf-Stream și trecuseră optzeci și patru de zile fără să-i cadă vreun pește. În primele patruzeci de zile îi ținuse tovărășie un băiat. Dar când s-a împlinit sorocul acesta



Pentru cine bat clopotele **(scenă din film)**

și peste tot n-au prins, părinții i-au spus băiatului, fără doar și poate, bătrânul e un *salao*, adică om mai ocolit de noroc nici că se mai află și, la porunca lor, băiatul a trecut pe altă barcă ce din prima săptămână a prins trei pești mari".[1]

În cea de-a optzeci și cincea zi se prinde în undița bătrânului un marlin, un uriaș pește-spadă. Două zile și două nopți durează lupta îndârjită dintre om și pește care trage barca după el în larg. În sfârșit răpus, marlinul este prea mare ca să poată fi ridicat la bord și Santiago îl leagă de barcă lăsându-l în apă, dar, pe drumul de întoarcere, rechinii îl devorează cu toată împotrivirea desperată a bătrânului, care revine la țărm epuizat și aducând cu el doar scheletul peștelui.

Această povestire aparent simplă reprezintă în realitate o adevărată parabolă a condiției umane, a invincibilității omului.

Fiind pescar, Santiago nu exercită o profesiune carecare, ci îndeplinește un destin, un dat tot atât de inevitabil ca și acela de a fi om:

„Poate că n-ar fi trebuit să fiu pescar! îl străfulgeră un gând. Dar pentru asta am fost făcut.

Lupta cu peștele simbolizează bătălia omului cu existența, încordare surdă (ca atunci când bătrânul strânge în mâinile rănite frânghia de care trage din răsputeri uriașul venit din adâncuri), înfruntare pe față (ca la uciderea marlinului sau la lupta cu rechinii), iar rarele momente de destindere înseamnă mai ales efort cotidian, bucuria victoriei și măreția înfrângerii. Impulsul îl constituie câștigarea traiului de zi cu zi, dar lupta ajunge să semnifice, dincolo de satisfacerea necesităților materiale, dorința omului de a-și afirma propria valoare, ca justificare a existenței:

„Nu mi-am închipuit că e atât de mare! Am să-l ucid totuși — adăugă el. În toată măreția și mândrețea lui! «Totuși e nedrept — gândi bătrânul. Dar am să-i arăt ce poate face și câte îndură un om. I-am spus băiatului că sunt un bătrân cum nu mai e altul — își zise el. Acum a venit vremea să i-o dovedesc.»

Că i-o dovedise de mii de ori, nu însemna nimic. Acum i-o dovedea iarăși."[2]

Hemingway pescuind un marlin („Bătrânul și marea")

Dar bucuria afirmării, a triumfului este repede urmată de pierderea a ceea ce a fost dobândit cu trudă și suferință: „Era prea frumos ca să dăinuie" — este gândul bătrânului la atacul rechinilor. Iar când își pune singur întrebarea: „Și ce te-a înfrânt?", răspunsul este: „Nimic. [...] Am ieșit prea în larg!", pescarul apărându-ne astfel înscris într-un mit al îndrăznelii și semeției omului, care începe cu Icar, prăbușit fiindcă se apropiase prea mult de soare.

Ca și la eroii tragediilor antice, măreția bătrânului constă în asuma-

[1] E. Hemingway, *Bătrânul și marea*, Editura Tineretului, București, 1960, p. 15.
[2] Idem, *ibidem*, p. 50.

rea curajoasă a eşecului, în depăşirea lui prin păstrarea demnităţii umane : „Dar omul nu-i făcut să fie înfrânt [...]. Un om poate fi nimicit, dar nu înfrânt"[1] — sunt cuvintele-cheie care exprimă sensul şi mesajul cărţii şi al întregii creaţii a lui Hemingway. Simbolul scheletului uriaş cu care pescarul se întoarce acasă se opune simbolului maimuţei albe din *Comedia modernă* a lui Galsworthy. Dacă aceasta din urmă semnifică blazarea unei lumi superficiale, care gustă fără efort miezul fructului (adică plăcerile uşoare ale vieţii) şi îi aruncă nepăsătoare coaja, scheletul peştelui simbolizează în mod esenţializat victoria morală a omului, satisfacţia pe care i-o dă nu câştigul în sine, ci conştiinţa faptului că şi-a învins propriile slăbiciuni, că şi-a depăşit propriile limite. Forţa şi măreţia omului constau în faptul că, pierzând o bătălie, nu se lasă înfrânt, ci se pregăteşte de alta. *Bătrânul şi marea* se încheie cu planurile de viitor pe care şi le fac Santiago şi băiatul. Descurajarea de moment a bătrânului face treptat loc unui optimism exprimat prin proiecte concrete, aparent mărunte, dar care, prin însuşi acest fapt, dau senzaţia revenirii la viaţă :

„În sfârşit bătrânul se trezi.

— Nu te da jos ! îi spuse băiatul. Bea asta !

Îi turnă puţină cafea într-un pahar. Bătrânul îl luă şi bău.

— M-au înfrânt, Manolin ! începu el. M-au înfrânt !

— Nu *el* te-a înfrânt ! Nu peştele !

— Nu. Sigur că nu ! Asta s-a întâmplat pe urmă.

— Pedrico are grijă de barcă şi de unelte. Ce-ai de gând să faci cu capul ?

— Să-l ia Pedrico, pentru momeală.

— Şi spada ?

— Ia-o tu, dacă vrei !

— O vreau — răspunse băiatul. Acum trebuie să ne facem planul pentru altele [...]. Acum o să pescuim iarăşi împreună.

— Nu. Eu n-am noroc. Nu mai am noroc !

— La naiba cu norocul ăsta ! făcu băiatul. Norocul o să-l aduc eu !

— Şi ce-au să spună ai tăi ?

— Puţin îmi pasă ! Ieri am prins doi. Dar de acum înainte pescuim împreună, fiindcă mai am încă multe de învăţat.

— Trebuie să ne facem rost de o lance bună şi s-o avem totdeauna cu noi în barcă. Tăişul poate fi făcut dintr-o foaie de arc de la un *Ford* vechi. O putem ascuţi la Guanabacoa. O ascuţim, dar n-o călim, ca să nu plesnească. Cuţitul meu a plesnit.

— Fac eu rost de alt cuţit şi ascut şi arcul. Câte zile de *brisa* tare avem ?

— Poate trei, poate mai multe.

— Am să pun totul la punct — spuse băiatul."[2]

Temă

Comparaţi acest fragment cu finalul romanului Baltagul, *în care Vitoria Lipan nu se lasă înfrântă de nenorociri, ci revine la preocupările ei de zi cu zi, viaţa urmându-şi cursul.*

---

[1] E. Hemingway, *op. cit.*, p. 72.
[2] E. Hemingway, *op. cit.*, p. 84—85.

Demnitatea umană se împlină la Santiago cu un profund sentiment al naturii, ceea ce face din bătrânul pescar un om complet, conform viziunii lui Hemingway. Personajele scriitorului sunt cu adevărat înfrânte doar atunci când își pierd legăturile cu natura, când duc o viață artificială, ca aceea petrecută în localurile pariziene de eroii din *Fiesta*. Bătrânul pescar trăiește însă într-o strânsă comuniune cu natura. După cum arată și titlul, marea însăși este un personaj al cărții. Iubită de pescar, ea simbolizează existența la care acesta se gândea „ca la ceva ce dăruiește sau tăinuiește mari binefaceri, iar dacă vreodată se arată sălbatică ori rea, își zicea că pesemne nu poate fi altfel".

Bătrânul are o imensă dragoste și duioșie pentru făpturile naturii, pentru „țestoasele" de toate neamurile, pentru purceii-de-mare sau pentru pasărea care se odihnește pe frânghia undiței și căreia îi vorbește spre a se simți mai puțin singur.

Ca și ciobanul mioritic, bătrânul pescar este prieten cu stelele și vântul. Dar relația cea mai complexă o are cu prada sa. Peștele prins în undiță îi inspiră duioșie și admirație, văzând în el un adversar demn și amintind astfel atitudinea vânătorilor față de ursul din nuvela cu același nume a lui Faulkner. În seriozitatea și respectul cu care este înfruntat vânatul în romanele și povestirile lui Hemingway regăsim ceva din gândirea mitică a indienilor americani, care vedeau în animal un totem, strămoșul tribului lor, a cărui ucidere trebuia însoțită de un ritual.

Pentru a se simți mai puțin izolat, bătrânul vorbește singur, adresându-i-se peștelui ca unui prieten sau unui frate, ceea ce nu îndepărtează necesitatea inevitabilă de a-l ucide :

„— Măi pește — spuse el — îmi ești drag și te stimez tare mult, dar înainte de sfârșitul zilei am să te ucid."[1]

„Tare aș vrea să-i dau ceva de mâncare peștelui — spuse apoi ca pentru sine. Mi-e frate. Dar vezi că trebuie să-l ucid și trebuie să am putere s-o fac."[2]

S-a observat în lupta bătrânului cu peștele un perfect cavalerism care pare a fi și cel al comportării unui torero față de taur în coridele evocate de Hemingway în *Fiesta* și *Moarte în după-amiază*. Legătura dintre pescar și pradă ajunge până la identificare :

„Când rechinul îi atacase peștele, bătrânul simțise mușcătura de parcă fiara și-ar fi înfipt colții chiar în trupul lui."[3]

Santiago jertfește din natură atât cât îi este necesar pentru hrană, dar limita dintre motivele care îl îndeamnă să ucidă prada (necesitatea supraviețuirii, dragoste transformată în contrariul ei sau în mândrie) este tulburător de neclară :

„Poate că a fost păcat că am omorât peștele. Îmi închipui c-a fost păcat, cu toate că am făcut-o ca să mă țin în viață și să hrănesc multă lume. Dar atunci orice lucru e păcat. Nu te mai gândi la păcat ! E prea târziu pentru asta, și-apoi există oameni plătiți pentru așa ceva. Lasă-i pe ei să se gândească. Tu te-ai născut să fii pescar, așa cum peștele s-a născut să fie pește [...].

«N-ai ucis peștele doar ca să te ții pe tine în viață și să-l vinzi drept hrană — își spuse în sinea lui. L-ai ucis din mândrie, pentru că ești pescar. Ți-a fost drag

---

[1] Idem, *ibidem*, p. 43.
[2] Idem, *ibidem*, p. 46.
[3] E. Hemingway, *op. cit.*, p. 72.

când trăia și ți-e drag și-acuma. Dacă ți-e drag, nu-i păcat să-l ucizi. Sau e mai mult decât păcat.» Te gândești prea mult, moșule — grăi el. «Dar te-ai bucurat să-l ucizi pe *dentuso*[1] — își zise în gând. El trăiește de pe urma peștelui viu, ca și tine. Și nu mănâncă mortăciuni, și nici nu e vreun vagabond hămesit, cum sunt unii rechini. E frumos, nobil și nu știe ce-i frica.»

— L-am ucis ca să mă apăr — spuse bătrânul, cu glas tare. Și l-am ucis frumos. «Și apoi — se gândi el — într-un fel sau altul totul ucide câte ceva. Pe mine, pescuitul mă ucide în aceeași măsură în care mă ține în viață. Ba nu, băiatul mă ține în viață — își zise apoi. Nu trebuie să mă amăgesc prea mult.»[2]

Temă

Observați modul în care se reflectă alternanța gândurilor contradictorii ale personajului în alternanța dintre redarea gândurilor și monologul cu voce tare

Bătrânul pescuiește, așadar, ca să se hrănească, dar și ca să-și dovedească permanent că este în stare de luptă, de viață. Semnele bătrâneții îl dor și îl umilesc :

„Mâna stângă îi era încleștată, dar încet-încet începu să i se dezmorțească. «Mi-e silă de cârceii ăștia — își zise. Te trădează chiar propriul tău trup [...].»[3]

Îl întăresc în luptă imaginile tinereții, băiatul și leii. Prietenia dintre bătrân și băiat este exprimată cu o emoție reținută, cu o admirabilă discreție a sentimentului, asemănător afecțiunii dintre tată și fiu. Băiatul îl ajută pe bătrân aducându-i mâncare și întreținându-i încrederea în el însuși, recunoscător pentru tot ce a învățat din experiența lui Santiago. Amândoi întrețin, discret, printr-o convenție tacită, iluzia unei bunăstări care să mascheze sărăcia umilitoare a bătrânului :

„— Ce-ai de mâncare ? îl întrebă băiatul.

— O oală de orez galben cu pește. Vrei și tu puțin ?

— Nu. Eu am să mănânc acasă. Să-ți aprind focul ?

— Nu. O să-l fac mai târziu. Sau poate că am să mănânc orezul rece.

— Pot să iau prostovolul ?

— Sigur că da.

Nu exista nici un prostovol și băiatul își aduse aminte că îl vânduseră. Trăiau însă în fiecare zi cu această închipuire.

Nici oala cu orez nu era și nici peștele, iar băiatul știa și lucrul acesta.»[4]

În lupta singuratică cu marlinul, cu rechinii, cu propria lui slăbiciune, gândul absenței băiatului îi apare bătrânului ca simbol al lipsei forței tinerești. Cuvintele „Dacă ar fi băiatul aici !« însoțesc ca un laitmotiv toate momentele de maximă încordare, de suferință, de efort istovitor. Imaginea propriei tinereți îi apare lui Santiago într-un moment hotărâtor, când amintirea victoriei repurtate cu ani în urmă asu-

[1] Specie de rechini.
[2] E. Hemingway, *op. cit.*, p. 74.
[3] Idem, *ibidem*, p. 47.
[4] E. Hemingway, *op. cit.*, p. 19.

pra unui negru voinic cu care își încerca puterea îi dă curajul să suporte mai departe greutățile luptei cu peștele. O altă încurajare o constituie pentru el gândul la celebrul jucător de base-ball Di Maggio, care își învinge în fiecare meci suferința fizică. Leii sunt, pentru bătrânul pescar, simbolul tinereții luminoase, lipsite de griji. În vis îi apare imaginea — văzută pe când era marinar pe un vas care naviga spre Africa — a unei plaje pe care se jucau leii :

„Adormi curând și se visă în Africa, pe vremea când era el băiat, visă nesfârșitele țărmuri aurii și întinderile albe de nisip, atât de albe că te dureau ochii. [...] Visă doar locuri și lei pe țărm. Se jucau ca pisoii în amurg și îi erau dragi ca și băiatul. Pe băiat nu-l visa niciodată."[1]

Criticii literari au observat perfecta alternanță a celor două laitmotive, băiatul și leii, primul însoțind și potențând momentele de efort, cel de-al doilea, pe cele de destindere. Cartea se încheie cu un asemenea moment, ce aduce seninătatea după o luptă îndârjită, care bănuim că va fi urmată de o alta, și semnifică puterea omului de a reface, nevoia lui de puritate :

„Sus, la capătul drumului, în coliba lui, bătrânul adormise iarăși. Dormea tot cu fața în jos, iar băiatul ședea lângă el și îl veghea. Dormea bătrânul și visa lei."[2]

„Limitându-se riguros la subiectul pe care-l tratează, refuzând ajutorul artificiilor literare, Hemingway extrage uimitoare semnificații din rarele lui incursiuni în profunzimile narațiunii."

(M. Cunliffe)

„Un act constant al voinței creatoare și un sens profund al responsabilității universale se asociază în conștiința eroului lui Hemingway."

(E. Bovit)

„Cred cu toată convingerea că a fost un geniu... [...] o operă care deschide o epocă nepieritoare... O operă a cărei influență asupra gândirii moderne nu poate fi încă măsurată pe de-a întregul."

(S. Kauffmann)

BIBLIOGRAFIE

Ernest Hemingway, *Bătrânul și marea*, Editura Tineretului, București, 1960.

Ernest Hemingway, *Câștigătorul nu ia nimic* (nuvele), Editura pentru Literatură (Biblioteca pentru toți), București, 1964.

Radu Lipan, *Hemingway*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966.

[1] Idem, *ibidem*, p. 24—25.
[2] Idem, *ibidem*, p. 86.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
(n. 1928)

Este unul dintre cei mai importanți scriitori hispano-americani[1]; s-a născut în Columbia, la Aracataca. În 1940 a plecat în capitala țării, Bogota, unde a urmat colegiul și Facultatea de Drept a Universității. Devenind ziarist, a fost trimis în Roma și Paris în calitate de corespondent de presă. După o revenire de câțiva ani în Columbia, a plecat în Mexic și apoi în Spania.

A debutat în 1955 cu volumul *Pleava*. Au urmat *Colonelului n-are cine să-i scrie* (1961), *Funeraliile mamei-mari* (1962), iar, în 1967, romanul *Un veac de singurătate*, care a cunoscut un succes răsunător, fiind tradus în numai câțiva ani în cincisprezece limbi. Romanul ulterior, *Toamna Patriarhului* (1975), este o alegorie a puterii absolute, prezentând într-o îmbinare de real și fantastic figura unui dictator sud-american.

I se acordă Premiul Nobel în 1982.

„UN VEAC DE SINGURĂTATE"
(„CIEN ANOS DE SOLEDAD")

Capodopera lui Garcia Márquez este un roman care îmbină realul și fantasticul, profunda meditație filozofică și narațiunea captivantă într-o creație unică, vie, tulburătoare, somptuoasă și plină de culoare.

Aparent, pe un prim-plan de semnificații, romanul este povestea familiei Buendía și a satului ei, Macondo, localitate imaginară, dar căreia arta autorului i-a imprimat toate atributele realității; Macondo este, pentru Garcia Márquez, ceea ce era Yoknapatawpha pentru Faulkner: domeniul său mitic. Întemeierea lui se datorează lui José Arcadio Buendía, soției sale, Ursula, și câtorva familii prietene, care „treceseră munții în căutarea unei ieșiri la mare, însă, după douăzeci de luni, renunțaseră la întreprinderea lor și întemeiaseră satul Macondo, pentru a nu mai face cale întoarsă".[2] Acțiunea cărții urmărește viața lui José Arcadio, întreprinderile sale îndrăznețe, temperate de prudența Ursulei, viața fiilor — dintre care se remarcă Aureliano, colonel și eroul legendar al războiului civil —, nepoților și strănepoților lor pe parcursul a șase generații, într-un vălmășag de evenimente și de patimi: iubire, ură, violență, sete de cunoaștere. O dată cu succesiunea generațiilor este prezentată și istoria satului, în care civilizația înlocuiește treptat simplitatea naturală și moravurile patriarhale, culminând cu înflorirea artificială adusă de instalarea companiei bananiere, ce va fi urmată de declinul localității.

---

[1] Scriitori de limbă spaniolă din America Latină.

[2] Cf. Garcia Márquez, *Un veac de singurătate*, Editura Minerva (B.P.T.), București, 1974, p. 11.

Bogat în semnificaţii ca orice creaţie autentică, romanul trebuie urmărit şi pe alte planuri, cititorul putând vedea în el o alegorie atât a istoriei Americii Latine, cât şi a condiţiei umane în general, cartea constituind, în acelaşi timp, o meditaţie asupra timpului.

ALEGORIA ISTORIEI LATINO-AMERICANE

Macondo este, ca majoritatea satelor şi oraşelor Americii Latine, o localitate relativ nouă, dar ale cărei origini au şi fost acoperite de aburii legendei, având, ca întemeietori, îndrăzneţi deschizători de drumuri, veniţi de departe, şi care trăiesc după legi nescrise. Când reprezentantul guvernului apare în Macondo sub chipul lui don Apolinar Moscote, localnicii se opun încercării de a li se impune legi cu forţa şi acceptă doar o autoritate blajină, de tip patriarhal. Politicianismul corupt va pătrunde însă sub forma alegerilor măsluite de guvernul conservator, tulburând viaţa tihnită a locuitorilor satului şi făcându-i să se revolte. Anii cruntului război civil — care a sfâşiat cu adevărat Columbia în a doua jumătate a secolului trecut şi a constituit o tragică realitate pentru majoritatea ţărilor latino-americane într-o perioadă sau alta a istoriei lor — sunt evocaţi prin intermediul colonelului Aureliano Buendía, al cărui chip şi ale cărui fapte de arme dobândesc trăsăturile legendare pe care le conferă folclorul eroilor săi :

„Colonelul Aureliano Buendia a organizat treizeci şi două de răscoale armate şi a fost tot de atâtea ori învins. [...] Scăpă din paisprezece atentate, din şaizeci şi trei de ambuscade şi din faţa unui pluton de execuţie. Supravieţui unei doze de stricnină turnată în cafea şi care ar fi fost prea de ajuns ca să ucidă un cal. Refuză Ordinul Meritului pe care i-l decernase preşedintele Republicii. A fost promovat la rangul de comandant general al forţelor revoluţionare, autoritatea lui extinzându-se în toată ţara, de la o frontieră la cealaltă, şi devenise omul cel mai temut de guvern, dar niciodată n-a îngăduit să fie fotografiat. Respinse oferta unei pensii viagere care i se propuse după război şi trăi până la bătrâneţe din vânzarea peştişorilor de aur pe care-i producea în atelierul său din Macondo. Cu toate că lupta mereu în fruntea trupelor sale, singura rană primită vreodată şi-a făcut-o el însuşi după capitularea de la Nierlandia, care puse capăt unui război civil de douăzeci de ani. Îşi trase un glonte de pistol în piept, iar proiectilul îi ieşi prin umăr fără să fi atins vreun centru vital. Tot ceea ce a rămas din această succesiune de evenimente a fost o stradă cu numele lui în Macondo."[1]

Relatarea concisă, cu aparenţele obiectivităţii istoricului, se transformă în legendă chiar sub ochii cititorului :

„Oamenii săi îl proclamară pe colonelul Aureliano Buendía, căpetenia forţelor revoluţionare de pe litoralul Mării Caraibilor, cu gradul de general. Acceptă să-şi asume această funcţie, refuză însă promovarea în grad şi se jură că n-o va accepta până ce nu vor răsturna regimul conservator. După trei luni reuşiseră să înarmeze peste o mie de oameni, însă fură zdrobiţi. Cei câţiva supravieţuitori trecură frontiera răsăriteană. Când se auzi din nou vorbindu-se despre ei, debarcaseră la capul Vela, venind din Arhipelagul Antilelor, iar un comunicat guvernamental difuzat telegrafic şi reprodus în toată ţara sub formă de afişe pline de bucurie anunţă

[1] G. García Márquez, *op. cit.*, p. 113.

moartea colonelului Aureliano Buendía. Dar după patruzeci şi opt de ore, o telegramă expediată peste tot, aproape ajungând-o din urmă pe cea dintâi, anunţă o altă răscoală în câmpiile Sudului. Aşa se născu legenda despre ubicuitatea colonelului Aureliano Buendía. Informaţii simultane şi contradictorii îl declarau victorios la Villanueva, biruit la Guacamayal, devorat de indienii Motilon, mort într-un sătuleţ din mlaştină şi din nou răsculat lângă Urumita."[1]

Intre timp, la Macondo, Arcadio, nepotul lui Aureliano, devine un dictator în miniatură, dar dominaţia lui sfârşeşte în chip ridicol, sub loviturile de bici ale Ursulei, propria lui bunică.

Revoluţia este trădată de politicenii liberali, care, deveniţi participanţi la conducerea statului, se debarasează de cei ce luptaseră pentru ei, acoperindu-i de false onoruri, dar lăsându-i să sfârşească în mizerie.

Macondo, această reprezentare miniaturală a Americii Latine, cade pradă lăcomiei unei companii nord-americane cultivatoare de banane. Luxul funcţionarilor companiei, desfăşurat ostentativ dincolo de gardul electrificat şi înnegrit de miile de rândunele arse de vii pentru că au încercat să treacă dincolo de el, contrastează violent cu mizeria muncitorilor sezonieri, care declanşează greva generală. Armata mitraliază în piaţa din faţa gării pe greviştii şi familiile lor şi transportă în secret cele peste trei mii de cadavre într-un tren cu două sute de vagoane, spre a le arunca în mare. Singurul supravieţuitor al măcelului, un Buendía, José Arcadio Segundo, nu va fi ascultat de populaţia din Macondo, care dă crezare versiunii oficiale, după care muncitorii au renunţat la grevă şi au părăsit de bunăvoie satul împreună cu familiile lor. Aceste scene de violentă luptă socială, amintind scene similare din *Germinal* de Zola sau *Mama* de Gorki, sunt înfăţişate în roman cu o pregnanţă ce împrumută accente dantesti.

Retragerea companiei este urmată de decăderea satului, secătuit şi redus la mizerie, reîntors la vechea sa izolare.

Povestea satului Macondo şi a familiei Buendía constituie şi o *alegorie a întregii umanităţi*. Atmosfera anilor de după întemeierea localităţii are limpezimea dimineţilor şi o pace de paradis pământesc:

„Lumea era atât de recentă, încât multe lucruri nici nu aveau încă nume, iar pentru a le deosebi trebuia să le arăţi cu degetul. [...] Era într-adevăr un sat fericit: nimeni nu avea peste treizeci de ani, nimeni nu murise încă."[2]

Spirit de o vie curiozitate şi întreprinzător, José Arcadio repetă pe parcursul câtorva ani experienţa de cunoaştere a omenirii, descoperind — la incitaţia ţiganilor lui Melchiade, amestec de saltimbanci şi vrăjitori — magnetul, luneta, lupa, fotografia, alchimia, instrumentele de navigaţie, mecanismele, faptul că pământul este rotund, simbolizând astfel trecerea omenirii de la cunoaşterea magică la cea ştiinţifică, dar şi un şir întreg de visători geniali ale căror cuceriri (dar şi eşecuri) au contribuit la progresul uman.

Prin intermediul preotului Nicanor Reyna, religia încearcă să îi îndepărteze pe săteni de traiul lor simplu, apropiat de natură, de mai înainte, să le inoculce ideea de păcat şi să instituţionalizeze toate actele pe care oamenii le făceau până atunci cu naturaleţe.

---

[1] Idem, *ibidem*, p. 143.
[2] G. García Márquez, *op. cit.*, p. 1, 10.

Progresul tehnic este reprezentat de José Arcadio Segundo, care face fluviul navigabil și leagă Macondo de restul lumii printr-o cale ferată. Urmează pătrunderea civilizației moderne : se construiește o fabrică de gheață, se deschide primul cinematograf, se instalează primul telefon.

Sfârșitul apocaliptic al satului Macondo este legat de stingerea familiei Buendía, de numele căreia fusese asociată și întemeierea lui. Neamul Buendía este marcat de semnul *singurătății* (care dă și titlul romanului) și toți membrii lui pot fi recunoscuți după acest stigmat, până la ultimul Aureliano, care era „însemnat de la începutul lumii și pentru totdeauna de pecetea singurătății".

În măsura în care familia Buendía este simbolică pentru întreaga specie umană, singurătatea exprimă infirmitățile sufletești care o pot duce pe aceasta la pieire : izolarea membrilor ei, lipsa de solidaritate și de comunicare autentică între oameni, orgoliul nemăsurat. Scriitorul însuși explică astfel sensul romanului :

„Despre *Un veac de singurătate* s-au scris tone de hârtie, s-au spus o mulțime de lucruri importante, dar nimeni nu a atins aspectul care m-a interesat cel mai mult atunci când am scos cărtea, și anume ideea că singurătatea este contrarul solidarității, și cred că aceasta este esența cărții. Așa se explică frustrarea stirpei Buendía, frustrarea mediului, frustrarea satului Macondo. Cred că aici este vorba de un concept politic : singurătatea considerată ca negație a solidarității este un concept politic de cea mai mare importanță."[1]

Temă

Comparați afirmațiile lui Garcia Márquez despre singurătate și solidaritate cu modul în care sunt tratate aceste concepte în romanele lui Kafka și Camus.

Macondo însuși este un sat izolat. Legăturile sale cu lumea sunt intermitente și orice încercare de a le permanentiza eșuează. Membrii familiei Buendia și cei apropiați lor trăiesc sentimentul tragic al singurătății în toate aspectele vieții lor : în dragostea redusă la aspectul său fizic sau în moarte (Melchiade se întorsese din lumea morților, „deoarece nu putuse îndura singurătatea").

Colonelul Aureliano Buendía este însingurat în orgoliul său nemăsurat. Acesta este adevăratul motiv al luptei, singurul care îl îndeamnă să continue și atunci când realitatea crudă a trădătorilor i-a năruit toate idealurile : „Cât mă privește pe mine, abia acum îmi dau seama că lupt din orgoliu"[2]. Victorios, resimte pentru un timp singurătatea pe care o dă puterea absolută, tiranică, dezumanizându-se ca și dictatorul din romanul ulterior al lui Garcia Márquez, *Toamna Patriarhului*, și ca Richard al III-lea, prototipul tiranilor shakespeare-ieni :

„La început, amețit de gloria întoarcerii, de victoriile neverosimile, se lăsase vrăjit de abisul măreției. [...] Atunci hotărâse ca nici o ființă omenească, nici chiar Ursula, să nu se apropie de el la mai puțin de trei metri. În centrul unui cerc însemnat cu creta de către adjutanții săi oriunde sosea, și în interiorul căruia nu

---

[1] În : „Secolul 20", nr. 9 (200), 1977, p. 40—41.
[2] G. García Márquez, *Un veac de singurătate*, ed. cit., p. 149.

putea intra decât el, hotăra soarta lumii prin ordine scurte și fără apel [...] «Ia seama la inima ta, Aureliano, îi spuse atunci colonelului Gerineldo Márquez. Ești pe cale să putrezești pe picioare.» [...] Chiar în noaptea în care autoritatea lui fu secondată de toate comandamentele rebele, se trezi brusc pentru a cere în gura mare o pătură. Un frig interior care-i pătrundea până-n vârful părului și-l amorțea chiar în plin soare îl împiedică să doarmă timp de câteva luni, până ce se obișnui. Beția puterii începuse să se destrame într-un șir de neplăceri. [...] Ordinele lui erau îndeplinite înainte de a fi comunicate, înainte chiar de a le concepe și ajungeau mult mai departe decât ar fi îndrăznit să le facă să ajungă. Rătăcind în singurătatea puterii sale imense, începu să-și piardă busola."[1]

Singurătatea înseamnă incapacitatea de a iubi, de a te dărui, așa cum observă târziu Ursula cu privire la fiul său, colonelul Aureliano, care „a câștigat și pierdut din același motiv, din simplul păcat al orgoliului" și care „n-a fost decât o ființă incapabilă de iubire", ce avea să moară văzând „din nou spectacolul mizerabil al singurătății sale".

În schimb, o făptură care trăise pentru iubire, ca Rebeca, are nevoie „de mulți ani de suferință și de mizerie pentru a cuceri privilegiile singurătății". Într-adevăr, singurătatea poate fi privilegiu în măsura în care îl înzestrează cu înțelepciune pe cel cuprins de ea („acea putere de înțelegere fără margini cu care te înzestrează singurătatea"), dar cu o înțelepciune rece, aridă, dincolo de sentimentele umane.

Singurul membru al neamului Buendía care nu cunoaște singurătatea este Ursula, prototipul mamei, care prin muncă și chibzuință ține la un loc familia, iar prin înțelepciune și energie se impune celorlalți până la adânci bătrânețe. Ea trăiește pentru copiii, nepoții și strănepoții ei, se dăruiește permanent și, chiar atunci când vârsta înaintată o slăbește și o face să orbească, ea continuă să rămână clarvăzătoare și utilă familiei. Îmbătrânirea Ursulei este descrisă în pagini de acută observație și vibrantă sensibilitate:

„Nimeni nu putea spune sigur când a început să-și piardă vederea. Până în ultimii ani ai vieții, când nu se mai putea scula din pat, avea o mână complet biruită de decrepitudine, însă nimeni nu descoperise că a orbit complet. Ea însă își dăduse seama de aceasta încă înainte de nașterea lui José Arcadio. La început, credea că e vorba doar de o slăbire trecătoare și lua pe ascuns sirop de măduvă sau își punea miere de albine în ochi, dar nu întârzie să se convingă că se scufunda irremediabil în beznă, într-atât încât nu avu niciodată o noțiune prea exactă despre ceea ce însemna invenția luminii electrice, deoarece atunci când s-a montat primul bec, ea nu-i putea ghici decât în mod vag strălucirea. Nu spuse nimănui nimic despre aceasta, deoarece ar fi dat în vileag că a devenit inutilă. Se avântă cu încăpățânare în a se deprinde discret cu perceperea depărtării fiecărui lucru și a glasului fiecăruia, pentru a continua să vadă cu memoria ceea ce nu-i mai permiteau să distingă norii opaci ai cataractei. Mai târziu avea să descopere ajutorul neașteptat al mirosurilor pe care începu să le perceapă, pe întuneric, cu o forță mult mai convingătoare decât volumele și culorile și care o salvară definitiv de rușinea unei renunțări. În obscuritatea camerei ei, putea să treacă un fir de ață prin ac și să facă o butonieră și știa când trebuia să dea laptele în foc. Dobândise o cunoaștere atât de fără greș a așezării fiecărui lucru, încât adeseori uita ea însăși că e oarbă. Într-o zi, Fernanda răscoli toată casa pentru că-și pierduse inelul de cununie și Ursula îl descoperi pe o etajeră, în odaia copiilor. În chip firesc, în timp ce ceilalți

---

[1] Idem, *Ibidem*, p. 181—183.

umblau de colo-colo fără să o bage în seamă, ca fi supraveghea cu ajutorul celor patru simțuri care-i rămăseseră, pentru ca nimeni să n-o ia vreodată prin surprindere, și după câtva timp reuși să descopere că fiecare membru al familiei repeta, fără să-și dea seama, același itinerar, aceleași gesturi și aproape aceleași cuvinte la ore fixe. Numai atunci când ieșeau din această meticuloasă rutină riscau să rătăcească vreun obiect. În așa fel încât auzind-o pe Fernanda plângându-se că și-a pierdut verigheta, Ursula nu avu decât să-și amintească singura abatere din ziua aceea de la faptele și gesturile ei obișnuite, și anume că se dusese să întindă la soare rogojinile pe care dormeau copiii, fiindcă Meme descoperise în noaptea precedentă o ploșniță. Deoarece copiii asistau la dereticat, Ursula își închipui că Fernanda trebuie să fi pus verigheta într-un loc unde aceștia nu puteau să o ajungă : pe etajeră. Fernanda, dimpotrivă, n-o căutase decât pe traiectul pe care umbla în fiecare zi, fără să știe că regăsirea obiectelor pierdute e împiedicată de rutină, de deprinderi, și tocmai de aceea îți dau atât de mult de furcă pentru a le regăsi."[1]

Sfârșitul neamului Buendía este determinat tot de singurătate, care ia de astă dată forma orgoliului cunoașterii nelimitate și egoiste. Conform profeției lui Melchiade, o furtună apocaliptică șterge Macondo de pe fața pământului în momentul când ultimul Buendía termină de descifrat pergamentele conținând această profeție, încheind un proces de cunoaștere început cu generații în urmă. De altfel, însuși „tribul lui Melchiade [...] fusese șters de pe fața pământului, pentru că depășise limitele cunoștinței omenești" :

„Dar înainte de a ajunge la versul final, înțelesese deja că nu va mai ieși niciodată din odaia aceasta, căci stătea scris că cetatea mirajelor va fi ștearsă de vânt și alungată din memoria oamenilor în clipa în care Aureliano Babilonia va fi terminat descifrarea pergamentelor, și că tot ce vedea scris acolo era dintotdeauna și avea să rămână pe vecie de nerepetat, căci semințiilor condamnate la o sută de ani de singurătate nu le era dată o a doua șansă pe pământ."[2]

Temă

Explicați sensul simbolic al finalului romanului (reprodus în fragmentul de mai sus), gândindu-vă la împrejurările în care întreaga civilizație umană ar putea fi distrusă ca rezultat al unor cuceriri ale științei puse nu în slujba oamenilor, ci îndreptate împotriva lor.

Dacă, o dată încheiat, destinul neamului Buendía este repetabil, în schimb, atâta timp cât el există, succesiunea generațiilor lui repetă, la indivizi diferiți, aceleași trăsături primordiale. Un semn în acest sens îl constituie repetarea numelor de Aureliano și José Arcadio :

„Ursula, dimpotrivă, nu putu să-și ascundă un vag sentiment de neliniște. În lunga istorie a familiei, repetarea stăruitoare a numelor îi îngăduise să tragă concluzii care păreau hotărâtoare. În timp ce Aurelienii erau închiși, dar perspicace, cei care purtau numele de José Arcadio erau impulsivi și întreprinzători, însă marcați cu un semn tragic."[3]

---

[1] G. García Márquez, *op. cit.*, p. 269—271.
[2] G. García Márquez, *op. cit.*, p. 452.
[3] Idem, *ibidem*, p. 199.

Ca în întregul neam omenesc, în familia Buendía mereu alți indivizi trăiesc în felul lor propriu aceleași sentimente, aceleași pasiuni general-umane. Numai din plânsul ultimului Aureliano, bătrânul Pilar Ternera îl ghicește cuprins de o dragoste mistuitoare :

„Nu exista în inima unui Buendía nici un mister pe care ea să nu-l poată pătrunde, căci un secol de cărți și de experiență o învățase că istoria familiei nu era decât un angrenaj de repetiții inevitabile, o roată turnantă care ar fi continuat să se învârtească în veci, dacă n-ar fi fost uzura progresivă și iremediabilă a osiei ei."[1]

Temă

Comparați această repetabilitate cu următoarele versuri eminesciene din Împărat și proletar :

„În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină,
Și-n toată omenirea în veci același om —
În multe forme-apare a vieții crudă taină,
Pe toți ea îi înșală, la nime se distaină,
Dorinți nemărginite plantând într-un atom."

Ideea repetabilității, a ciclului de o sută de ani, reprezintă manifestări ale *timpului*, care constituie unul dintre personajele centrale ale romanului. Întreprinderile lui José Arcadio Segundo îi amintesc Ursulei de acelea ale primului José Arcadio, străbunicul lui, făcând să exclame :

„Parcă s-ar învârti timpul în loc și parcă ne-am fi reîntors la început."[2]

Bătrânii ajung să nu mai perceapă scurgerea timpului pentru că tocirea simțurilor îi fac să nu mai fie sensibili la ceea ce deosebește un moment de altul și atunci consideră că „mecanismul timpului s-a dereglat" sau, întrucât scăderea forțelor nu le mai permite să realizeze într-o zi nici pe jumătate din câte făceau înainte, se plâng de „proasta calitate a timpului" : „Anii de acum nu mai sunt ca pe vremuri".

Trecerea timpului este marcată în roman de pustiirea și decăderea satului, de triumful rapid al unei naturi luxuriante asupra a tot ce făurise mâna omului, fapt caracteristic regiunii subecuatoriale în care este plasată acțiunea. Episoadele transformării mineralului în vegetal umplu pagina cu sugestia unor fantastice culori și parfumuri, fie că este vorba de „automobilul înecat de panselele înflorite" ori de un vechi galion spaniol, aflat în mod miraculos la doisprezece kilometri de mare, printre ferigi și palmieri, și de pe al cărui catarg „atârnau rămășițele mizere ale pânzelor, între odgoane înflorite cu orhidee. Botul navei, acoperit cu o carapace uniformă de remore fosilizate și de un mușchi fin, era adânc înfipt în solul stâncos".[3]

---

[1] Idem, *ibidem*, p. 430.
[2] G. García. Márquez, *op. cit.*, p. 213.
[3] Idem, *ibidem*, p. 13.

Dăruiți cu totul dragostei lor, Aureliano Babilonia și Amaranta Ursula se restrâng „într-un spațiu redus la esențial" în casa pe cale de a se prăbuși :

„Restul casei se pleca în fața asediului tenace al distrugerii. Atelierul de aurărie, odaia lui Melchiade, împărăția primitivă și liniștită a Santei Sofia de la Piedăd rămaseră îngropate într-o junglă domestică, unde nimeni n-ar fi cutezat să pătrundă. Încercuiți de voracitatea naturii, Aureliano și Amaranta Ursula continuau să cultive origanul și begoniile, și-și apărau mica lor lume prin hotare trasate cu var, constituind ultimele tranșee ale războiului imemorial dintre om și furnici."[1]

Există însă un spațiu magic, în care timpul stă pe loc, așa cum centrul unui ciclon devastator, „ochiul" lui, este de o liniște netulburată. Acest spațiu se găsește în camera lui Melchiade, acolo unde magul își depusese pergamentele :

„Amândoi descoperiră în același timp că în locul acesta era totdeauna martie și totdeauna luni, și atunci înțeleseră că José Arcadio Buendía nu era atât de nebun cum povestea familia, ci că era singurul care fusese înzestrat cu suficientă luciditate pentru a întrevedea acest adevăr, și anume că timpul putea fi și el victima ciocnirilor și a accidentelor și că deci putea să se spargă, lăsând într-o odaie una din fracțiunile sale eternizate."[2]

S-ar părea că Garcia Márquez a intenționat să utilizeze în roman tehnica prin care Melchiade cifrase pergamentele și „nu înșirase faptele după timpul convențional al oamenilor, ci concentrase un secol întreg de episoade, cotidiene, în așa fel încât toate să coexiste în aceeași clipă". *Un veac de singurătate* aglomerează personajele și evenimentele ca într-o frescă ce concentrează pe un singur perete întreaga istorie a unui popor. În roman coexistă câte șase generații succesive, iar ordinea evenimentelor este pe alocuri modificată prin intercalarea unor amintiri de episoade trecute și a unor anticipări de întâmplări viitoare, procedeu care nu este străin de influența lui Faulkner.

Asemenea procedee narative au și scopul de a sugera relatările bogate și naive totodată ale povestitorilor populari. Acestora le este caracteristic și *amestecul de real și fantastic*, care definește creația lui Garcia Márquez. Alături de episoade și personaje cu aparențele realului, unele chiar existând cu adevărat (autorul se prezintă pe sine însuși în persoana lui Gabriel, unul dintre prietenii lui Aureliano Babilonia), apar, fără nici un fel de tranziție, elemente fantastice și miraculoase : țiganii fac demonstrații cu un covor zburător amintind de *O mie și una de nopți*, cei vii vorbesc cu fantomele în mod firesc, fără nici o emoție, preotul bea ciocolată și zboară la doisprezece centimetri deasupra solului, frumoasa Remedios se ridică la cer la ora patru după-amiază împreună cu cearșafurile pe care le împăturea în grădină, Mauricio Babilonia este precedat pretutindeni de un stol de fluturi galbeni.

Raportul dintre real și fantastic este instabil : locuitorii din Macondo sunt mai impresionați de telefon decât de fenomenele de mai sus,

---

[1] G. García Márquez, *op. cit.*, p. 445.
[2] Idem, *ibidem*, p. 379.

„în așa fel, încât până la urmă nimeni nu mai știa cu deplină certitudine unde începea și unde înceta realitatea". O asemenea senzație caracterizează opera lui García Márquez, care declară într-un interviu :

„Problema cea mai importantă pentru mine a fost să șterg linia de demarcație care separă ceea ce pare real de ceea ce pare fantastic, fiindcă în lumea pe care încerc s-o evoc această barieră nu există. Aveam nevoie de un ton convingător care prin propriul său prestigiu să facă verosimile lucruri aparent neverosimile, și asta fără să tulbure unitatea narațiunii..."[1]

In spirit suprarealist, scriitorul lărgește conceptul de realitate integrând în el și imaginarul :

„[...] mi-am dat seama că realitatea cuprinde miturile oamenilor, cerințe-credințele care nu se nasc din nimic, ci sunt create de oameni, sunt viața lor cotidiană și intervin în biruințele și eșecurile lor."[2]

Creație profund originală, *Un veac de singurătate* corespunde întru totul exigențelor autorului său, care spunea că „un roman n-are voie să fie plicticos nici o clipă. Peripețiile trebuie să se înnoiască fără încetare amestecând realul cu irealul, posibilul cu imposibilul"[3].

„Când terminam de citit cartea aceasta, am avut revelația capodoperei."

(Mihnea Gheorghiu)

„*Un veac de singurătate* este cea mai mare carte pe care am citit-o în ultimii zece ani. Cred că apariția ei este egală cu apariția lui *Don Quijote*. Este ceea ce numesc cu o carte nebună, o carte pe care cu greu o poate egala cineva în următoarea sută de ani. Aș fi murit de fericire să fi scris o astfel de carte. Astfel de cărți hotărăsc soarta întregii literaturi a lumii."

(Eugen Barbu)

BIBLIOGRAFIE

Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*, Editura Minerva (Biblioteca pentru toți), București, 1974.

Andrei Ionescu, *Cronica unui mit : „Un veac de singurătate"*, în „Secolul 20", nr. 2 (181), 1976, p. 58—76.

[1] În „Secolul 20", nr. 9 (200), 1977, p. 40—41.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*

CARACTERISTICILE ROMANULUI DIN SECOLUL AL XX-lea

Caracteristica	Opera	Autorul
Romanul — cea mai răspândită specie literară a timpului nostru		
Continua diversificare a formelor în romanul contemporan		
Continuitate și discontinuitate : — romane care continuă formule tradiționale — romane care inovează	*Forsyte Saga* *În căutarea timpului pierdut* *Ulise*	J. Galsworthy M. Proust J. Joyce
Surprinderea multiplelor planuri ale existenței (ciclurile romanești, romanul-frescă, romanul familiilor)	*Casa Buddenbrook* *Forsyte Saga* *Jean Christophe* *Pe Donul liniștit* *Familia Thibault* *Răscoala*	Th. Mann J. Galsworthy R. Rolland M. Șolohov R. Martin du Gard L. Rebreanu
Preocupare pentru problematica filozofică a condiției umane	*Procesul* *Condiția umană* *Ciuma* *Bătrânul și marea*	F. Kafka A. Malraux A. Camus E. Hemingway
Explorarea zonelor profunde ale psihicului	*În căutarea timpului pierdut* *Ulise* *Zgomotul și furia* *Valurile* *Spre far* *Pădurea spânzuraților*	M. Proust J. Joyce W. Faulkner V. Woolf L. Rebreanu
Personajul își pierde coerența sub influența psihanalizei, a existențialismului și a romanului dostoevskian	*Ulise* *Ciclul Halippilor* *Străinul*	J. Joyce H. Papadat-Bengescu A. Camus
Narațiunea la persoana întâi și integrarea naratorului în evenimentele relatate	*În căutarea timpului pierdut*	M. Proust
Alternarea punctelor de vedere referitoare la personaje și evenimente	*Ulise* *Zgomotul și furia* *Patul lui Procust*	J. Joyce W. Faulkner Camil Petrescu
Sugerarea autenticității prin introducerea în roman a unor documente, jurnale, scrisori	*Falsificatorii de bani* *Patul lui Procust* *Doctor Faustus*	A. Gide Camil Petrescu Th. Mann
Interferența genurilor ca expresie a tendinței romanului modern spre cuprinderea totală a realității	*Ulise*	J. Joyce

Caracteristica	Opera	Autorul
Pătrunderea elementelor poetice în roman	*În căutarea timpului pierdut*	M. Proust
	Un veac de singurătate	G. García Márquez
Preluarea unor modalităţi specifice altor arte:		
— muzica	*Munţele vrăjiţi*	Th. Mann
	Doctor Faustus	
— cinematografia	*S.U.A. — Paralela 42*	J. Dos Passos
Dislocarea naraţiunii	*Ulise*	J. Joyce
	Zgomotul şi furia	W. Faulkner
Structura romanului pe mai multe planuri şi centre	*Cătunul*	W. Faulkner
Importanţa acordată problemei timpului	*În căutarea timpului pierdut*	M. Proust
	Munţele vrăjiţi	Th. Mann
	Un veac de singurătate	G. García Márquez
Preocuparea pentru mitic, alegoric şi fantastic	*Un veac de singurătate*	G. García Márquez
Spiritul ironic şi parodic	*Ulise*	J. Joyce
	Omul fără însuşiri	R. Musil

DRAMATURGIA

(Prezentare generală)

In marea diversitate de teme şi forme ale dramaturgiei din secolul al XX-lea este foarte dificil de găsit un criteriu de clasificare, de ordonare a operelor şi personalităţilor creatoare. Totuşi, putem distinge, sub raport tematic, trei direcţii principale : socială, psihologică şi a sensului existenţei, iar sub raportul formei putem urmări cele mai importante curente şi orientări : expresionismul, existenţialismul, avangarda, drama poetică şi teatrul absurdului. Desigur că între cele trei teme principale există numeroase şi complexe interferenţe, socialul, psihologicul şi filozoficul putând să apară ca planuri diferite de semnificaţie în cadrul uneia şi aceleiaşi opere. De asemenea, ele se întâlnesc şi în creaţiile curentelor moderne menţionate.

In secolul al XX-lea îşi continuă existenţa teatrul bulevardier[1] — cu succes la public, descinzând din dramaturgii secolului anterior, Eugène Scribe şi Dumas-fiul —, precum şi drama romantică în versuri, prin creaţiile lui Edmond Rostand. Dar acestea sunt forme epigonice, vetuste, de valoare literară scăzută, în ciuda virtuozităţii cu care este condusă intriga sau sunt construite replicile şi tiradele.

Teatrul modern are ca principali precursori, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi la începutul veacului nostru, pe Henrik Ibsen, August Strindberg şi Anton Pavlovici Cehov. Grandioasa operă a lui Ibsen conţine atât dimensiunea socială (în dramele *Stâlpii societăţii, Un duşman al poporului),* cât şi dimensiunea psihologică *(în Hedda Gabler, Rosmersholm)* şi simbolică *(Constructorul Solness, Când noi, morţii, vom învia),* care vor fi dezvoltate de dramaturgii ce-i vor urma.

Opera dramaturgului suedez August Strindberg reprezintă o îmbinare între naturalism *(Tatăl, Domnişoara Iulia)* şi simbolism *(Visul).* Dramele sale sumbre, în care subconştientul şi tema imposibilităţii oamenilor de a se înţelege unii pe alţii joacă un rol important, conţin elemente care fac din el un precursor al expresionismului.

Prezentând decăderea aristocraţiei ruse înlocuite de burghezie *(Livada cu vişini)* şi tristeţea sufocantă a unei vieţi provinciale ucigătoare de idealuri *(Unchiul Vanea, Trei surori),* A. P. Cehov înnoieşte şi formele de expresie ale teatrului, renunţând la construcţia riguroasă a dramei, pe care o înlocuieşte printr-o succesiune de tablouri fără un con-

---

[1] Termen generic desemnând textele dramatice şi spectacolele teatrale construite după o reţetă cu succes sigur la un public mai puţin exigent. Asemenea teatre erau situate în secolul al XIX-lea pe marile bulevarde ale Parisului.

flict puternic. Dar, dincolo de aparenta banalitate a subiectului sau a dialogurilor, transpar cu mai multă putere trăirile lăuntrice ale personajelor.

Tematica socială este reprezentată de dramaturgi atât de diferiți, ca G. B. Shaw, care supune unei ironii mușcătoare ipocrizia societății din Anglia victoriană și eduardiană, Maxim Gorki, care urmărește frânturile de umanitate în straturile cele mai decăzute și mai mizere ale societății *(Azilul de noapte)* și surprinde artistic contradicțiile societății rusești de la începutul secolului *(Micii burghezi, Dușmanii)*, Sean O'Casey, luptător pentru libertatea Irlandei natale *(Plugul și stelele)*, Bertolt Brecht, creatorul „teatrului epic", puternic angajat politic, sau Arthur Miller, cronicar al contradicțiilor societății americane *(Toți fiii mei, Moartea unui comis-voiajor)*.

M. Gorki. *Azilul de noapte* (scenă din spectacolul Teatrului „L. S. Bulandra")

Profitând, ca și romanul, de pe urma dezvoltării psihologiei, dramaturgia investighează, cu mijloace specifice, profunzimile personalității umane în numele interesului pentru „viața interioară" (Maurice Maeterlinck), punând în termeni artistici problema raportului complex dintre esență și aparență, dintre persoană și mască (Luigi Pirandello) și aducând pe scenă, în situații dramatice, răbufnirile impulsurilor subconștiente refulate (Eugenè O'Neill).

În dramele sale, Jean-Paul Sartre dezbate, în spirit existențialist, problematica destinului uman *(Mușterele, Cu ușile închise)*, pe care o corelează într-o piesă ca *Diavolul și bunul Dumnezeu*, cu tematica socială.

Sensurile existenței sunt abordate și în formule de teatru mitic și poetic. Scriitorii francezi Jean Giraudoux *(Războiul Troiei nu va avea loc, Electra)* și Jean Cocteau *(Mașina infernală)* adaptează într-un mod spiritual mituri antice la realități moderne, cultivând ironia și paradoxul. Dramaturgii William Butler Yeats *(Umbre pe ape)* și John Millington Synge *(Deirdre a durerilor)* dau viață scenică tradițiilor, legendelor folclorice și personajelor mitice ale istoriei irlandeze în piese cu un pronunțat caracter poetic. Federico García Lorca surprinde în dramele sale *(Nunta însângerată, Ferma, Casa Bernardei Alba)* amestecul de pasiune, simbol și tragică violență, caracteristic pământului spaniol. Creațiile dramatice ale lui Paul Claudel *(Ostaticul, Pantoful de mătase)* și T. S. Eliot *(Omor în catedrală)* tind spre o sinteză poetică a miturilor creștine, tradițiilor tragediei antice și formulelor teatrului modern.

S. Beckett. *Aşteptându-l pe Godot* (scenă din spectacolul Teatrului Naţional din Bucureşti)

Preocuparea pentru mit se manifestă şi în teatrul expresionist, interesat nu de individual (personajele sale sunt adesea generice: Femeia, Soldatul, Milionarul), ci de esenţe, de forţele obscure care animă omenirea, precum în dramele lui Frank Wedekind, Walter Hasenclever sau Lucian Blaga.

Teatrul de avangardă, care are un precursor în francezul Alfred Jarry *(Ubu rege)*, trece prin dadaism şi suprarealism — într-o totală libertate a imaginaţiei şi o negare a oricăror convenţii — până la teatrul absurdului, afirmat prin piesele lui Eugen Ionescu *(Cântăreaţa cheală, Scaunele, Lecţia)* şi Samuel Beckett *(Aşteptându-l pe Godot)*. Asurditatea situaţiilor şi dialogurilor din aceste creaţii dramatice urmăreşte să exprime caracterul absurd al existenţei în condiţiile imposibilităţii de comunicare între oameni. Specific acestor piese este şi caracterul de „farsă tragică", rezultat din amestecul dintre tragic şi comic în exagerări groteşti şi exprimând neliniştile omului contemporan. Unele opere ale reprezentanţilor „farsei tragice" *(Rinocerii* de Eugen Ionescu, *Fizicienii* de Friedrich Dürrenmatt, *Biedermann şi incendiatorii* de Max Frisch) reprezintă parabole ale unor situaţii caracteristice lumii moderne.

Evoluţia dramaturgiei este însoţită şi de o dezvoltare a artei spectacolului teatral, ale cărei variate posibilităţi de expresie contribuie la potenţarea valorilor textului dramatic.

ANTON PAVLOVICI CEHOV

(1860—1904)

Născut la 29 ianuarie 1860 în orașul Taganrog, ca fiu al unui mic negustor, A. P. Cehov muncește în copilărie și adolescență ca băiat de prăvălie în băcănia tatălui său, urmând, în același timp, cursurile liceului. „În copilăria mea n-am avut copilărie", afirmă cu tristețe scriitorul.

Mutându-se cu familia la Moscova, Cehov studiază medicina, colaborând în același timp la reviste umoristice. În schițele sale, Cehov știe să dea semnificații adânci celor mai simple fapte ale vieții omenești.

După ce practică un timp medicina, se consacră cu totul literaturii. În ultimii ani, bolnav, Cehov se stabilește în Crimeea, la Ialta.

La 29 ianuarie 1904, cu ocazia celei de-a 44-a aniversări, scriitorul asistă, grav bolnav, la reprezentarea ultimei sale piese, *Livada cu vișini*. Peste câteva luni, la 15 iulie, moare într-un hotel din Badenweiler (Germania), unde se dusese să-și îngrijească sănătatea. Este înmormântat la Moscova.

Schițele lui Cehov, comparabile cu *Memoriile* lui I. L. Caragiale, critică viciile societății rusești a timpului. Oportunismul cu varianta lui cameleonismul sunt satirizate în *Masca* și *Cameleonul*, iar în *Salonul nr. 6*, nuvelă apreciată încă din timpul vieții scriitorului, Cehov abordează tema parvenirii pe căi josnice.

DRAMATURGUL

Deși prin biografie Cehov aparține mai mult secolului al XIX-lea, totuși piesele lui au fost publicate și reprezentate în primii ani ai veacului nostru.

Dacă schițele constituie notații precise, ironice și demascatoare asupra societății timpului, cele mai cunoscute piese de teatru, dimpotrivă „aduc o lumină crepusculară și un dialog echivoc"[1], exprimând tristețea unei lumi ce se stinge și pe ruinele căreia se ridică alta viguroasă, brutală. În *Pescărușul*, o pasăre îndeplinește un rol simbolic, ca

A. P. Cehov și M. Gorki

[1] G. Călinescu, *Scriitori străini*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 603.

A. P. Cehov citind piesa *Pescărușul* actorilor Teatrului de Artă din Moscova

și în *Rața sălbatică* a lui Ibsen. Eroul acestei piese este un om de prisos, ca Rudin, personajul principal al romanului cu același nume al lui I. S. Turgheniev, adică un om inteligent, sensibil, care devine însă un ratat din cauza lipsei de voință, a unui mediu ostil și a inexistenței unui scop precis în viață. Tânărul Treplev nu și-a terminat studiile universitare și este întreținut de mama sa, Irina Nikolaevna Arkadina. Treplev este îndrăgostit de Nina Mihailovna Zarecinaia, care îl părăsește, atrasă de scriitorul Boris Alexeevici Trigorin, artist mediocru și cu succes la femei. Nina, după aventura cu Trigorin, revine și se mărturisește prietenului ei din copilărie, Treplev, scuzându-și într-un fel gestul necugetat: „Sunt un pescăruș... Știu, acum înțeleg, Costea, că în meseria noastră — fie că joci pe scenă, fie că scrii — esențialul nu e gloria, nici strălucirea, nici ceea ce ai visat, ci răbdarea. Să știi să-ți porți crucea și să ai răbdare. Am credința că sunt mai puțin nefericită și, când mă gândesc la chemarea mea, nu mă tem de viață". (Actul IV)

Unchiul Vanea (din spectacolul Teatrului „C. Nottara")

Fără o existență asigurată, fără un suport moral în viață, Treplev, și el un pescăruș aruncat de furtuna existenței dintr-un loc într-altul, se împușcă.

Ca și albatrosul lui Baudelaire, pescărușul cehovian simbolizează sufletele alese răpuse de meschinăria, suficiența și indiferența oamenilor comuni, lipsiți de idealurile înalte.

Unchiul Vanea condamnă categoria intelectualilor pretențioși, dar fără valoare, reprezentați în piesă de profesorul Serebreakov. Cumnatul său, Voinițki (unchiul Vanea), îi administrează moșia, trimițându-i cu regularitate banii, pentru ca „teruditul profesor" să nu realizeze, de fapt, nimic: „Îl puneam mai presus de toate, tot ce scria și spunea mi se părea genial... Iată-l, nici o linie din opera lui nu-i va supraviețui, e cu desăvârșire necunoscut, o nulitate completă. O bășică de săpun...".

Atunci când Serebreakov propune vânzarea proprietății, un conflict puternic izbucnește între acesta și Voinițki, care s-a identificat cu pământul pe care îl lucra cu dragoste de atâția ani. Conflictul se aplanează până în cele din urmă, și Serebreakov pleacă, rămânând ca Voinițki să muncească mai departe pentru a trimite banii la timp „savantului profesor".

Anton Pavlovici Cehov reia în teatru constatările sale pline de ironie din operele în proză într-o tonalitate mai tristă, dar și cu soluții de viitor, făcând operă de vizionar.

În *Trei surori*, Olga, Maşa și Irina duc o viață monotonă într-un oraș de provincie și se plictisesc, având ca ideal suprem să se mute la Moscova. Singurele evenimente sunt vizitele ofițerilor din garnizoană și balurile periodice. Ieșirea din impasul provincial ar fi munca, activitatea creatoare, dar eroii lui Cehov, ca și cei ai lui Turgheniev, nu sunt obișnuiți cu ea. Olga, profesoară, necăsătorită, a început să îmbătrânească și e resemnată, devenind puțin comunicativă, chiar ursuză. Maşa este căsătorită cu un profesor ridicol pe care nu-l poate iubi.

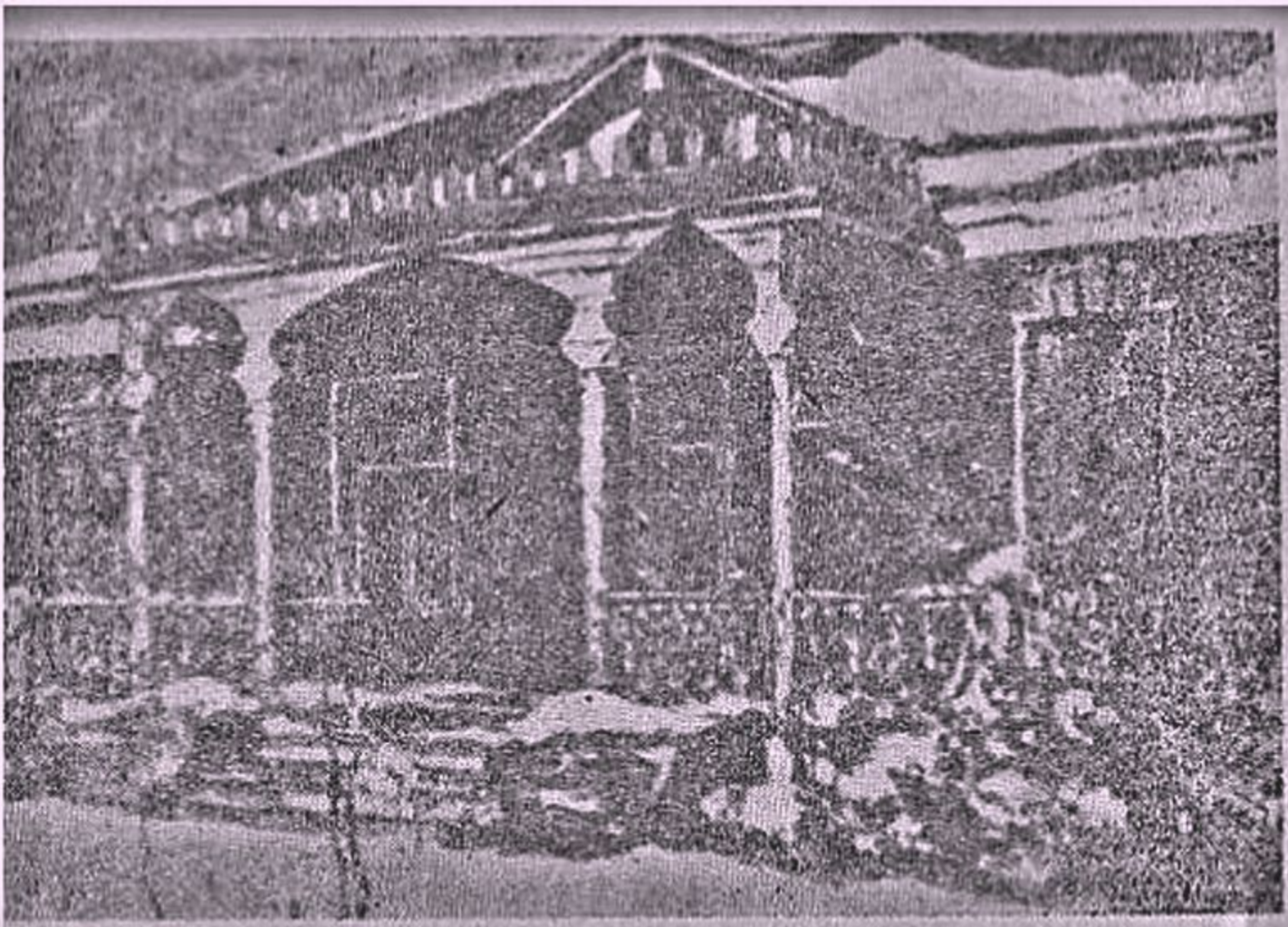
Irina speră într-o iluzorie căsătorie cu un tânăr din Moscova, pe care nădăjduia să-l cunoască atunci când se va muta acolo, de aceea nu poate iubi pe nici unul dintre bărbații cunoscuți. Pentru a evada din monotonia provincială, acceptă cererea în căsătorie a locotenentului baron Tuzenbah, dar acesta e ucis într-un duel.

Baronul are viziunea unei viitoare umanități active: „N-am muncit niciodată în viață — zice el —. Au venit timpurile când se vede înaintând spre noi o masă enormă: o furtună puternică și purificatoare se pregătește, vine, e aproape și curând va mătura din societatea noastră lenea, indiferența, prejudecățile despre muncă, plictiseala cruntă. Voi munci, iar în douăzeci și cinci sau treizeci de ani toată lumea va munci."

„LIVADA CU VIȘINI" (*„VIȘNEVÂI SAD"*)

Opera de maturitate și ultima piesă a lui Cehov, cântecul lebedei, este *Livada cu vișini*. Mai mult decât celelalte lucrări dramatice, această comedie, cum o numește Cehov, este lipsită de conflict.

Din cauza datoriilor, lui Liubov Andreevna Ranievskaia, proprietara unei moșii rămase de la părinții săi, i se vinde livada cu vișini, care este cumpărată la licitație de Ermolai Alexeevici Lopahin, negustor, fiu de țăran iobag.



Casa lui Cehov de la Melihovo

Liubov Andreevna se întoarce de la Paris însoțită de fiica ei, Ania, guvernanta Charlotte și valetul Iașa. Încă din primele replici aflăm situația ei materială este precară. Relevant este dialogul dintre Ania Varia, fiica adoptivă a eroinei :

„*Ania* : Iată-ne sosite la Paris. E frig și ninge. Eu vorbesc o franțuzească în-zitoare. Mama locuiește la al cincilea etaj. Intru la ea și dau peste niște fran-i, niște cucoane și un preot bătrân cu o carte în mână și peste tot fum de tutun o casă înghesuită. Mi s-a făcut deodată milă de mama. I-am luat atunci capul mâini și l-am strâns la piept, de nu-mi venea să-i dau drumul. Iar mama m-a ngâiat și a plâns.

Varia (printre lacrimi). Nu mai îmi spune, nu mai îmi spune...

Ania : Vânduse vila de la Menton și nu-i rămăsese nici un ban. Nici mie -mi mai rămăsese nici o copeică. Abia de am avut cu ce să ne-ntoarcem. Și ma nu înțelege nimic. În timpul călătoriei mâncam la bufetele din gară ; cerea ce era mai scump și le dădea chelnerilor câte o rublă bacșiș. Charlotte la fel. a cerea și el o masă întreagă. Era groaznic. Iașa e lacheul mamei ; l-am adus noi.

Varia : L-am văzut pe ticălosul ăsta.

Ania : Ei, ia spune-mi, Varia, ați plătit dobânda ?

Varia : Da de unde ?

Ania : Doamne, Doamne...

Varia : În august vom vinde livada.

Ania : Doamne, Dumnezeule..."[1]

---

[1] A. Cehov, *Livada cu vișini*, Editura Cartea Rusă, 1948, p. 15.

Lopahin propune tăierea vișinilor, parcelarea terenului și construirea unor case de odihnă. Dar pentru Liubov Andreevna livada este un loc unic, legat de amintirile anilor de aur ai copilăriei. Ea nici nu-și poate imagina soluția propusă de Lopahin, melancolizează după trecut, e cuprinsă de nostalgie, dar nu întreprinde nici o acțiune ca să salveze livada, așteptând o soluție providențială.

Liubov Andreevna e sentimentală, dar superficială, n-a știut să-și organizeze viața, nici să-și administreze averea și cred că sensul existenței este acela de a se lăsa în voia tuturor impulsurilor:

„*Liubov Andreevna* (privește pe fereastră în grădină): O, zile nevinovate ale copilăriei mele! Dormeam în odaia asta. De-aici priveam livada. Fericirea se trezea o dată cu mine, în fiecare dimineață, și livada era ca și acum... Nimic nu s-a schimbat. (Râde cu bucurie): Totul, totul e alb! O, livada mea, după o toamnă grea și o iarnă rece, iată-te iarăși tânără, plină de fericire! Binecuvântarea dumnezeiască nu te-a uitat. O, de-aș putea să lepăd povara asta din inimă și de pe umerii mei, de-aș putea să uit trecutul!

Gaev: Și livada asta s-o vândă pentru datorii! Nici nu-ți vine să crezi!

Liubov Andreevna: Ia priviți! Mama, răposata mea mamă, trece prin grădină... E în rochie albă. (Râde de bucurie): Ea e...

Gaev: Unde o vezi?

Varia: Doamne, mamă, ce-ți vine să spui?

Liubov Andreevna: Nu e nimeni. Mi s-a părut. Colo în dreapta, la cotituri spre chioșc, s-a aplecat un pomișor alb, asemeni unei femei [...] Ce livadă minunată! O mare albă de flori, un cer albastru..."[1]

Iată și existența inutilă, fără sens, a eroinei, expusă într-o replică autobiografică:

„*Liubov Andreevna:* Oh! Multe sunt păcatele mele!... Întotdeauna am risipit banii ca o nebună și m-am căsătorit cu un om care făcea numai datorii. Soțul meu bea îngrozitor. A murit din cauza șampaniei. Din nefericire, m-am îndrăgostit de un altul și când m-am dat lui, dar tocmai în aceeași vreme, o primă ispășire mi-a căzut ca o lovitură de ciomag pe cap: băiețelul meu s-a înecat uite colo, în râul acela. Apoi am plecat în străinătate, am plecat ca să nu mă mai întorc niciodată și să nu mai văd râul ăsta. Am fugit cu ochii închiși, deznădăjduită... Dar „el" m-a urmărit fără milă. Am cumpărat o vilă lângă Menton. Acolo s-a îmbolnăvit. Trei ani n-am știut ce-i odihna, nici ziua, nici noaptea. Mi-am sleit toate puterile căutându-l, iar sufletul mi s-a uscat. Anul trecut, când am vândut vila pentru ca să plătim datoriile și am plecat la Paris, el mi-a luat totul și m-a părăsit pentru o alta, iar eu am încercat să mă otrăvesc... E așa de stupid și așa de rușinos tot ce spun... Apoi deodată mi s-a făcut dor de Rusia, de țara mea; mi s-a făcut dor de fata mea... (Își șterge lacrimile): Doamne, Doamne, îndură-te și iartă-mi păcatele. M-ai pedepsit destul! (Scoate o telegramă din buzunar): Am primit-o astăzi de la Paris. E tot de la el. Mă roagă să-l iert și să mă întorc. (Rupe telegrama.)"[2]

Și Liubov Andreevna se va întoarce la acest om de nimic.

Fiica ei, Ania, îi seamănă și va repeta, sub altă formă, viața mamei. Iubirea dintre Ania și Trofimov, și el un om de prisos, este o poveste fără finalitate.

---

[1] Idem, *ibidem*, p. 22.

[2] A. Cehov, *op. cit.*, p. 31—32.

Charlotte Ivanovna, guvernanta, are o existență la fel de lipsită de sens, deși cu o biografie total diferită.

„*Charlotte Ivanova* (gânditoare): Pașaportul meu nu e în regulă. De aceea nici nu știu câți ani am și mereu mi se pare că sunt încă tânără. Când eram mică, tata și mama treceau de la un bâlci la altul și dădeau reprezentații foarte frumoase. Eu făceam saltul mortal și alte diferite figuri. Când au murit tata și mama, m-a luat o doamnă, o nemțoaică, care mi-a făcut educație. Așa. Apoi am crescut și m-am făcut guvernantă. Dar de unde sunt eu, cine sunt eu — nu știu... Cine sunt părinții mei? Poate că n-au fost căsătoriți niciodată? (Habar n-am. (Scoate din buzunar un castravete și-l mănâncă): Nu știu nimic. (Pauză): Am atâta nevoie să vorbesc cu cineva și n-am cu cine... Nu am pe nimeni..."[1]

Gaev, fratele eroinei, este un om inutil, care trândăvește și vorbește incoerent în fraze învățate de la jocul de biliard.

În contrast cu aristocrații sentimentali și lipsiți de spirit practic, Lopahin este reprezentantul arivistului lipsit de ocrupule. În actul al treilea, este prezentat un bal la care așa cum observă bătrânul valet Firs, nu mai participă baroni, amirali și generali, ci dirigintele poștei și șeful gării. Aici apare Lopahin, după ce cumpărase la licitație livada cu vișini. Povestind modul în care a decurs licitația, acesta izbucnește orgolios:

„Dacă tata și bunicul s-ar scula din mormintele lor să vadă ce s-a întâmplat, cum Ermolai al lor, cel bătut, care abia știa să citească, care umbla desculț iarna, a cumpărat cea mai frumoasă proprietate din lume! Eu am cumpărat proprietatea unde bunicul și tata au fost șerbi, unde nu erau primiți nici în bucătărie..."[2]

Livada cu vișini (scenă din spectacolul Teatrului „L. S. Bulandra")

[1] Idem, *ibidem*, p. 27.
[2] Idem, *ibidem*, p. 49.

În finalul piesei, după plecarea tuturor, în timp ce topoarele oamenilor lui Lopahin se aud tăind vișinii din livadă, apare Firs, — servitorul în vârstă de 87 de ani, care, spre deosebire de Lopahin, nu putea concepe să fie decât rob, așa cum au fost și părinții săi, — constată că stăpânii au plecat și ușa e închisă, își propune să aștepte cu răbdare, se culcă și stă nemișcat. Nu se știe dacă a adormit sau a murit. El e simbolul unei lumi care apune pentru totdeauna...

Premiera piesei a avut loc în 1904.

Proza umoristică a lui Cehov amintește de Gogol din *Revizorul* și *Suflete moarte*, iar *Salonul nr. 6* pare un episod din *Amintiri din casa morților*, de F. M. Dostoevski. În piesele sale de teatru, autorul *Pescărușului* are ca temă centrală dispariția lumii vechi, a aristocrației țariste care melancolizează, dar nu se poate redresa, fiindcă nu cunoaște remediul ieșirii ei din criză: munca, munca rodnică, creatoare.

Teatrul lui Cehov se deosebește de proza sa incisivă. Piesele sale par enigmatice. În *Pescărușul* există un simbolism asemănător celui din *Rața sălbatică* de Ibsen. Cu toate acestea, deosebirea dintre proză și teatru nu-i decât aparentă, căci și acesta oglindește mentalitatea unei lumi pe cale de dispariție, prezentă în plictiseala eroilor, izvorâtă din inactivitate. Lipsite de conflict puternic, dramele lui Cehov degajă o atmosferă specifică, îmbinare de lirism, zădărnicie a năzuințelor și accente de critică socială.

Temă

Argumentați convingător dreptul lui A. P. Cehov de a figura printre marii scriitori ai lumii, de a fi studiat în cadrul literaturii universale.

BIBLIOGRAFIE

Anton Pavlovici Cehov, *Schițe și nuvele*, Editura Univers, București, 1971.

Anton Pavlovici Cehov, *Teatru*, Editura Univers, București, 1970.

G. Călinescu, *Anton P. Cehov*, în *Scriitori străini*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 581—607.

GEORGE BERNARD SHAW

(1856—1950)

Irlandez din Dublin, Bernard Shaw s-a născut în familia unui mic funcţionar. A intrat în colegiu, al cărui absolvent a devenit la 14 ani. Din cauza situaţiei materiale grele, nu a avut posibilitatea să urmeze cursurile unei universităţi. A lucrat ca funcţionar, apoi s-a stabilit la Londra.

Către sfârşitul secolului trecut, Shaw a colaborat la diferite ziare în calitate de critic de artă, muzical şi teatral, publicând şi un eseu despre Ibsen, intitulat *Chintesenţa ibsenismului.*

Într-o perioadă de criză a dramaturgiei engleze, primele sale piese s-au bucurat de succes. Devenind celebru, a participat, până la sfârşitul vieţii, la activitatea social-politică din ţara sa.

PIESE NEPLĂCUTE ŞI PIESE PLĂCUTE

Spre deosebire de majoritatea pieselor de teatru de la sfârşitul secolului trecut, lipsite de conţinut, dar abil construite, Shaw a urmat exemplul lui Ibsen, căutând să includă în lucrările sale dramatice problemele şi frământările epocii, convertind însă tragicul scriitorului norvegian în umor şi satiră. Maestru al comediei, el a fost denumit Molière al secolului al XX-lea. Tema principală a teatrului lui B. Shaw este critica societăţii engleze contemporane, cu viciile şi contradicţiile ei. Shaw şi-a intitulat primul ciclu de opere dramatice *Piese neplăcute.* În prima dintre acestea, intitulată *Casele văduvilor,* dramaturgul englez critică burghezia şi tineretul aristocrat care se fălesc cu noblețea sentimentelor, dar care se îmbogăţesc, în acelaşi timp, din mizeria celor umili. În *Profesiunea doamnei Warren* este prezentat conflictul dintre fiică şi mamă, provocat de mijloacele necinstite prin care aceasta din urmă s-a îmbogăţit.

În a doua categorie de opere dramatice, intitulată *Piese plăcute,* Shaw îşi propune să spulbere iluziile romantice care aruncau un văl de falsă poezie asupra crudelor realităţi ale vieţii. Astfel, cauzele războiului şi adevărata sa faţă sunt prezentate în *Armele şi omul,* iar în *Omul destinului* este înfăţişată figura lui Napoleon, care apare ca un om lucid şi practic, calculând cu răceală sorţii izbânzii, independent de numărul victimelor.

În *Cezar şi Cleopatra,* Shaw polemizează cu metoda shakespeare-iană a dramei istorice, pe care o consideră romantică, demonstrând că nu dragostea a jucat rolul fundamental în relaţiile dintre regina Egiptului şi

dictatorul roman, ci interesele politice. Shaw îl prezintă pe Cezar ca pe un realist, opunându-l politicienilor englezi ai zilelor sale. Astfel, piesa conține numeroase aluzii la politica expansionistă a Angliei.

Om și supraom, publicată în 1903, este o piesă filozofică în care autorul își prezintă concepția asupra naturii, situându-se pe poziția lui Lamarck, după care dezvoltarea, atât în lumea anorganică, cât și în cea vegetală și animală, are loc sub influența unor misterioase forțe vitale.

Maiorul Barbara conține aceeași problematică socială ca și *Piesele neplăcute*. În centrul operei se află problema sărăciei și a bogăției. Burghezia încearcă prin tot felul de organizații filantropice să potolească revolta muncitorilor, una dintre acestea fiind Armata Salvării, în care eroina piesei are gradul de maior. Lupta de idei se dă între fabricantul Undershaft, pe de o parte, și fiica sa, Barbara, împreună cu logodnicul ei, Cusins, pe de altă parte. Potentatul industriei de armament se adresează viitorului ginere prin cuvintele :

„Vino să fabrici explozive cu mine. Ceea ce poate să arunce în aer oameni, poate să arunce în aer și societăți. Istoria omenirii este istoria acelora care au avut destul curaj ca să-și însușească acest adevăr."[1]

În ajunul primului război mondial, Shaw scrie piesele : *Căsătoria*, *Prima piesă a lui Fanny*, *Doctorul în dilemă*, *Pygmalion*, iar în anii războiului : *Mici piese de război*, *Casa inimilor sfărâmate* etc. În această din urmă piesă, ca și în teatrul lui Cehov, personajele duc o viață lipsită de sens.

În ultimele decenii ale vieții, Shaw scrie *Înapoi la Matusalem*, *Prea adevărat ca să fie frumos*, *Prostănacul din Insulele Neașteptate* etc.

„PYGMALION"

În *Pygmalion* (1912) Shaw reia legenda sculptorului antic, pe care o privește din perspectiva problematicii independenței femeii din *Nora* lui Ibsen. Se știe din mitologie că Pygmalion a creat statuia unei femei, numită Galateea, atât de frumoasă, încât s-a îndrăgostit de opera sa. Dramaturgul englez modernizează această poveste antică.

Într-o seară ploioasă, profesorul de lingvistică Henry Higgins întâlnește, într-o piață din Londra, pe florăreasa Eliza Doolittle, care îl interesează sub raportul exprimării sale, reprezentând vorbirea păturilor populare din Londra. Mândru de posibilitățile sale de om de știință, Higgins o aduce pe Liza în casa sa, propunându-și s-o educe, ceea ce reușește în scurt timp. Plin de el, profesorul de lingvistică se consideră un nou Pygmalion, așteptând însă, spre deosebire de sculptorul antic, care-o iubea realmente pe Galateea, ca toată recunoștința și afecțiunea să vină numai din partea tinerei fete. Liza, florăreasa, copil natural al unui măturător de stradă, dovedește a avea mai multă finețe sufletească decât „creatorul" ei. Ca și Nora, ea are personalitate și independență, părăsindu-l pe Higgins, așa cum eroina lui Ibsen își părăsește soțul, care n-o considera egala lui, ci o simplă păpușă însuflețită.

---

[1] Apud A. Anixt, *Istoria literaturii engleze*, Editura Științifică, București, 1961, p. 427.

G. B. Shaw repetând cu interpreții piesei sale *Androcles și leul.*

Dialogul de mai jos reprezintă conflictul de idei dintre Liza și Higgins și superioritatea morală a tinerei fete :

„*Higgins* (iritat) : Chestiunea nu este dacă mă port ca un mârlan cu tine, ci numai dacă m-ai văzut vreodată purtându-mă mai bine cu altcineva.

Liza (cu o sinceritate subită) : Nu-mi pasă cum te porți cu mine. Nu-mi pasă de ocări nici dacă mi-ai face o vânătaie la ochi. Mi s-a întâmplat. Dar (ridicându-se și înfruntându-l) nu vreau să se treacă peste mine așa de ușor.

Higgins : Atunci piei din calea mea, că eu n-am să mă opresc pentru tine. Vorbești despre mine de parcă aș fi un autobuz.

Liza : Chiar că autobuz ești, numai hurducături și smucituri, și nici o considerație pentru nimeni. Dar eu mă pot lipsi de dumneata, să nu crezi că nu pot.

Higgins : Știu că poți... Ți-am spus și eu.

Liza (se depărtează de el, jignită, trecând de cealaltă parte a divanului, cu fața spre cămin). Știu că mi-ai spus-o, bestie. Voiai să scapi de mine !

Higgins : Minți !

Liza : Mulțumesc. (Se așază cu demnitate).

Higgins : Cred că nu te-ai întrebat niciodată dacă eu pot să mă lipsesc de tine.

Liza (serios) : Nu încerca să mă iei pe ocolite. Va trebui să te lipsești de mine.

Higgins (semeț) : Nu am nevoie de nimeni. Am un suflet al meu și o scânteie de foc divin. Dar (cu o umilință neașteptată) ai să-mi lipsești, Eliza. (Se așază lângă ea pe divan). Am învățat ceva din ideile tale tâmpite, mărturisesc smerit și recunoscător. Și m-am obișnuit cu glasul tău și cu înfățișarea ta. Chiar îmi plac.

Liza : Le ai pe amândouă, glasul la gramofon și înfățișarea în albumul de fotografii. Când ți-o fi dor de mine dă drumul la gramofon. Nu are suflet, ca să-l poți răni.

Higgins : Sufletul tău nu-l am în gramofon. Lasă-mi simțămintele tale și poți să iei și vocea, și înfățișarea. Nu ele te fac să fii ceea ce ești.

Liza : O ! ce drac împelițat îmi ești ! Poți răsuci inima unei fete tot atât de ușor cum alții pot să-i sucească brațele ca s-o doară [...]

Higgins: Țin la viață, la omenire, și tu faci parte din această omenire. Mi-ai ieșit în cale și ai fost zidită în casa mea. Ce mi se poate cere mai mult, de către tine sau altcineva?

. . . . . .

Liza (tulburată): Vreau puțină bunătate. Știu că sunt o oarecare fată ignorantă și dumneata un gentleman cu carte, dar nu-s chiar noroiul de sub picioarele dumitale. Ce făcui (corectându-se) — ce-am făcut — n-a fost pentru rochii și automobile; am făcut-o pentru că era plăcut să fim împreună și ajunsei — am ajuns — să țin la dumneata; nu pentru că doream să-mi faci curte, ci, fără ca să uit deosebirea dintre noi, țineam la dumneata prietenește."[1]

(Actul V)

Bernard Shaw rămâne, în dramaturgia universală, un inovator în ceea ce privește metoda de creație. În locul pieselor spectaculoase, cu un conflict aparent puternic, bine construite, dar lipsite de conținut, piese în care intriga abil condusă crea iluzia unei acțiuni puternice, așa cum se prezentau cele mai multe lucrări dramatice la sfârșitul secolului al XIX-lea, scriitorul englez a pus accentul pe problemele reale ale vieții, pe comportarea oamenilor, avându-l ca model pe Ibsen, deși nu a atins nivelul de elevație artistică al geniului norvegian.

De Ibsen, pe care caracterul tragic al teatrului său îl apropie de antici, Shaw se deosebește prin tratare ironică, zeflemistă, paradoxală a subiectelor din piesele sale. În majoritatea lor, nu acțiunea contează, nu aceasta captează pe cititori și spectatori, ci replicile scânteietoare ale personajelor, caracterul lor paradoxal. Paradoxul este o părere care se deosebește de cea comună, venind câteodată în contradicție cu bunul-simț, fapt ce produce hazul, deși la Shaw această contradiție e numai aparentă, exprimând, de multe ori, adevăruri profunde: „Cine este capabil creează, cine nu este capabil învață"; „Cel mai neliniștit om dintr-o închisoare este directorul ei"; „Măreția este numai una dintre senzațiile nimicniciei"; „Viața îi nivelează pe toți oamenii, iar moartea îi scoate în evidență pe cei mari" etc.

Paradoxală este în opera lui Shaw nu numai exprimarea unor personaje, ci însăși acțiunea pieselor sale, în care anumite situații, firești pentru societatea modernă, apar inversate. Astfel Liza, florăreasa, care nu a primit nici un fel de educație până la întâlnirea ei cu Higgins, se situează pe o poziție etică superioară celei a profesorului de lingvistică.

Teme

Citiți următorul text privitor la legenda anticului Pygmalion:

„Pygmalion ura femeile și trăia singuratic, ferindu-se de căsnicie. Odată el sculptă în fildeș strălucitor statuia unei fecioare de o frumusețe răpitoare. Statuia se înălța parcă vie în atelierul artistului. Părea că respiră, că îndată are să miște.

---

[1] G. B. Shaw, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 437—439, 441—442.

că are să înceapă a merge și a vorbi. Ceasuri întregi nu se mai sătura artistul să-și admire opera și, în cele din urmă, se îndrăgosti de statuia pe care o făurise cu mâinile lui. Îi dărui salbe, brățări și cercei de mare preț, o îmbrăcă în veșminte scumpe și-i împodobi capul cu cununi de flori. Adesea îi șoptea :

— O, de-ai fi vie, de-ai putea răspunde vorbelor mele, cât aș fi de fericit!

Statuia însă rămânea mută.

Sosiră zilele sărbătorilor în cinstea zeiței Afrodita. Pygmalion aduse ca jertfă zeiței dragostei o juncă albă cu coarnele poleite cu aur; întinzând mâinile spre zeiță, el murmură în ruga-i :

— O, zei veșnici și tu, Afrodita, cea strălucitoare ca aurul! Dacă puteți dărui orice acelora care vi se închină, atunci dați-mi o soție tot așa de frumoasă ca statuia fecioarei ieșită din mâinile mele!

Pygmalion nu se încumeta să-i roage pe zei să dea viață statuii; îi era teamă ca o atare rugăminte să nu-i mânie pe zeii din Olimp. Pe altarul din fața statuii Afroditei, zeița dragostei, izbucni o flacără strălucitoare; prin aceasta zeița îi dădea semn că zeii îi ascultaseră ruga.

Artistul se întoarse acasă. Se apropie de statuie și — ce fericire! ce bucurie! Statuia căpătase viață! Inima ei bătea, și în ochi îi licărea viața. Astfel îi dărui zeița Afrodita lui Pygmalion o soție nespus de frumoasă."[1]

— *Comparați viziunea antică a legendei cu versiunea modernă a lui Shaw.*

— *Pe baza indicațiilor de mai sus, aprofundați situația paradoxală a celor doi eroi din* Pygmalion : *Higgins* și *Liza.*

Opera lui Shaw reprezintă un teatru angajat. Chiar dacă trecerea timpului a estompat pe alocuri virulența satirei sale (ca în *Pygmalion*, care era o critică a prejudecăților de clasă), prospețimea dialogului, ironia, arta paradoxului, schimbul spiritual de idei păstrează viu mesajul social și etic al unei dramaturgii care și-a marcat puternic epoca.

„George Bernard Shaw a reușit să câștige afecțiunea și admirația omenirii pe o cale care l-ar fi condus pe un altul la supliciu. El a îndrăznit chiar să-și bată joc de ceea ce părea pentru alții de neatins. Ceea ce a făcut Shaw nu putea fi făcut decât de un artist înnăscut."

(A. Einstein)

BIBLIOGRAFIE

George Bernard Shaw, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.

Radu Lupan, *George Bernard Shaw*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.

[1] N. A. Kun, *Legendele și miturile Greciei antice*, Editura Științifică, București, 1958, p. 54.

EUGENE GLADSTONE O'NEILL

(1888—1953)

Născut la New York, în 16 octombrie 1888, fiu al doctorului irlandez James O'Neill, Eugene Gladstone O'Neill a studiat la universităţile din Princeton, Harvard, Yale. A avut o tinereţe aventuroasă, navigând timp de doi ani, călătorind în America Centrală, în America Meridională, în Africa etc.

În căutarea unei ocupaţii care să-i satisfacă idealul de viaţă, a schimbat multe profesii: funcţionar, marinar, ziarist, actor.

În 1920 are loc premiera piesei *Dincolo de zare*, drama zădărniciei aspiraţiilor omului către fericire. Succesul acestei lucrări se datorează entuziasmului publicului american pentru un teatru care introducea o formulă artistică nouă, stilului modern în care era scrisă şi jocului unor actori talentaţi, revoltaţi împotriva rutinei, care promovase până atunci piese, în primul rând de interes comercial.

Activitatea bogată de autor dramatic al lui Eugene O'Neill mai cuprinde piesele: *Anna Christie*, *Maimuţa păroasă*, *Patima de sub ulmi*, *Straniul interludiu*, *Din jale se întrupează Electra*, *Luna dezmoştenitilor*, *Lungul drum al zilei către noapte* etc. În 1936 i se decernează Premiul Nobel pentru Literatură.

ACTUALIZAREA MITURILOR ANTICE

Din jale se întrupează Electra este una din cele mai reuşite opere ale scriitorului american şi o interesantă actualizare a teatrului antic grecesc. Tragedia Electrei, cea sortită să-şi blesteme nenorocul şi să-şi jelească morţii, a preocupat deopotrivă pe Eschil, Sofocle şi Euripide.

Acţiunea trilogiei lui O'Neill este concentrată într-o durată relativ scurtă, de timp, în anii 1865—1866, în perioada războiului american de secesiune, purtat între statele din Nord, democratice şi progresiste, care urmăreau desfiinţarea sclaviei, şi statele din Sud, conservarea şi reacţionare, care luptau pentru menţinerea ei. Acţiunea se desfăşoară în cea mai mare parte în faţa grandioasei clădiri, dintr-un orăşel din Noua Anglie, reşedinţa familiei Mannon. Un singur act se petrece pe puntea unui vas acostat în portul din apropiere.

Ca şi în trilogia lui Eschil *Orestia*, compusă din *Agamemnon*, *Hoeforele* şi *Eumenidele*, în *Din jale se întrupează Electra*, alcătuită din: *Întoarcerea acasă*, *Prigoniţii* şi *Stafiile*, autorul înfăţişează destinul implacabil care planează asupra unei familii, la Eschil familia Atrizilor, la O'Neill cea a Mannonilor. Ambele trilogii prezintă continuarea nenorocirilor aduse de spiritul de ură şi răzbunare care a dezlănţuit războiul troian la Eschil, cel de secesiune la O'Neill. Asupra lui Atreu planează blestemul de a-l fi ospătat pe Tieste, fratele său, cu bucate preparate din carnea propriilor săi copii, de aceea urmaşul său, Agamemnon, întors

Dincolo de zare de E. O'Neill (adaptare pentru televiziune)

ictorios din războiul troian, este ucis de soția sa, Clitemnestra, și răz-unat de fiul său, Oreste, care își ucide mama. Neamul Mannonilor, în chimb, este detestat fiindcă a pus totdeauna orgoliul deasupra celor mai nalte sentimente omenești. Pentru a justifica scenele de violență, rezul-ate din impulsuri pasionale, mai puțin explicabile în vremuri moderne, O'Neill a ales o operă tulbure din istoria Statelor Unite ale Americii, utând justifica, într-o operă de ficțiune artistică, ura acerbă, incredi-ilă, dintre reprezentanții unei familii care, altfel, ar trebui să fie unită rin sentimente de iubire, stimă și respect, după cum sunt legați prin ceeași ascendență, printr-o comunitate de sânge.

In prima parte a trilogiei, *Intoarcerea acasă*, generalul Ezra Man-ion revine acasă, după ani de luptă, ca și Agamemnon, și, la fel ca pe eroul grec, îl așteaplă o soartă tragică. De la începutul piesei asistăm la conflictul dintre Christine Mannon și Lavinia Mannon, soția și fiica ge-neralului. Christine se îndrăgostește de căpitanul de marină Adam Brant, pe care îl iubea și îl dorea ca soț și Lavinia, fiica ei și a lui Ezra.

Lavinia se caracterizează printr-o psihologie deosebită, este dură, rdărătnică, voluntară ; lipsită de farmecul feminității, pe care îl avea mama sa, ea poartă în adâncul ei caracterul inflexibil al Mannonilor. Fiica generalului își ascunde propriile ei slăbiciuni omenești sub aparența unor principii morale intransigente, inumane. Aceste trăsături sunt ca-racteristice bărbaților din familia Nannon, în timp ce femeile, pătrunse prin căsătorie în sânul acestei familii, au adus căldura sufletească, pa-siunea opunându-se rigidității Mannonilor, rezistenței lor de granit în

fața a tot ceea ce este afecțiune. De aici revolta celor intrați în familie, a elementului feminin în special, împotriva rigorii adevăraților Mannoni, revoltă care va ajunge până la ură și răzbunare. Dar cum în sângele Mannonilor sunt cuprinse și elemente străine transmise prin alianță, generalul și fiica sa, Lavinia, vor fi, fără voia lor, dominați de pasiunile pe care le nesocotesc, iar intrușii vor căuta o evadare de sub autoritatea — ajunsă până la teroare — a Mannonilor.

Christine își urăște fiica și soțul, care au tratat-o cu răceală de-a lungul mai multor ani, singura ei consolare fiind Orin, fiul plecat în război din voința soțului, care dorea să facă din el un adevărat Mannon. Lipsită de afecțiunea fiului, Christine caută să evadeze în legătura de dragoste cu ofițerul de marină Adam Brant, intrat în casă ca pretendent al Laviniei. Umilită în sentimentele ei, tânăra fată va căuta să se răzbune. Mama i-a răpit întâi afecțiunea fratelui, acum îi ia și logodnicul. Acesta este motivul nemărturisit care stă la baza acțiunilor ei, pe care urmașa Mannonilor le va justifica însă prin apărarea onoarei familiei și a memoriei tatălui.

Dragostea Christinei pentru Adam Brant e justificată de răceala pe care i-o arăta Ezra, nesocotindu-i firea sensibilă, dornică de afecțiune. In realitate, căpitanul de marină Brant caută să se răzbune și el, Adam era și el un Mannon, dar unul nelegitim.

Zadarnic se amăgește Christine cu speranța că Ezra Mannon nu se va mai întoarce din război. Războiul s-a terminat, Ezra se înapoiază nevătămat și Christine îl otrăvește.

A doua parte a trilogiei, *Prigoniții*, este drama urmăririi Christinei de către Lavinia. Ca o adevărată Electra, tânăra fată simte nevoia să răzbune moartea tatălui. Lavinia pune la cale uciderea lui Adam Brant cu ajutorul lui Orin, întors și el de pe front. Orin joacă în piesa lui O'Neill rolul pe care Oreste îl joacă în *Hoeforele* lui Eschil. Dar cum Orin are o afecțiune deosebită pentru mama sa, atragerea fratelui în această acțiune nu este ușoară. Lavinia îl aduce pe Orin la catafalcul tatălui, unde îi înlătură ezitările, convingându-l să-l ucidă pe Brant. Pe puntea vaporului pe care îl comanda, Adam Brant este ucis de Orin în momentul când regreta că și-a răzbunat mama, procurând otravă Christinei. Mama află de la fiu vestea uciderii amantului. Livia își arată satisfacția că răzbunarea a fost îndeplinită. Christine se retrage în camera ei, unde se împușcă. Lavinia răspândește vestea că mama ei s-a sinucis din durere pentru pierderea soțului.

Ultima parte a trilogiei, *Stafiile*, se ocupă de soarta celor doi urmași ai Mannonilor : Lavinia și Orin. Oamenii din orășel au răspândit zvonul că locuința Mannonilor este bântuită de stafii. Peter și sora lui, Hazel, prietenii Laviniei și ai lui Orin, îi așteaptă să se întoarcă dintr-o călătorie. Lavinia revine schimbată, acum e frumoasă, atrăgătoare, amintind de farmecul feminin al mamei ei. Orin, în schimb, e deprimat, șovăielnic, obsedat de moartea mamei sale. Lavinia caută să-l domine, pentru ca acesta să nu mărturisească crimele săvârșite. Ea crede a găsi o soluție în căsătoria ei cu Peter și a lui Orin cu Hazel. Dar Orin, în slăbiciunea lui, este gata să mărturisească crimele ; el este legat de Lavinia prin aceste crime și nu vrea ca sora lui să-l părăsească pentru Peter. Orin își scrie confesiunile, pe care le închide într-un plic încredințându-l tinerei Hazel.

Când vede totuşi că Orin rămâne o piedică în calea liniştii ei, Lavinia îi sugerează să se sinucidă :

„Te urăsc ! Mai bine ai fi murit. Eşti prea decăzut ca să trăieşti. Te-ai omorî singur, dacă n-ai fi atât de mişel."

Orin se sinucide, iar Lavinia, rămasă singur, se închide în casa Manonilor ca într-un mormânt, pentru a nu mai ieşi niciodată la lumina zilei.

Astfel, sfârşitul trilogiei scriitorului american este dominat de pesimism, în timp ce în *Orestia* lui Eschil triumfă optimismul şi fericirea, ca în Simfonia a IX-a a lui Beethoven. Oreste este achitat de Areopag, tribunal instituit de zeiţa Palas Atena, prin votul decisiv al acesteia, iar Eriniile, zeiţele urii şi ale răzbunării, devin Eumenide, menite să aducă prosperitate şi fericire oamenilor, familiilor acestora, cetăţii Atena.

Temă

Comparaţi trilogia lui O'Neill cu piesele antice care au ca personaj pe Electra ; arătaţi asemănările şi deosebirile dintre ele.

„STRANIUL INTERLUDIU" (*„STRANGE INTERLUDE"*)

Deşi *Straniul interludiu* nu mai este o trilogie, ci o singură piesă, această lucrare a lui O'Neill, mai întinsă decât *Din jale se întrupează Electra*, cuprinde, în cele două părţi ale ei, evenimentele petrecute într-o perioadă de douăzeci şi cinci de ani din viaţa Ninei Leeds, fiica unui profesor din Noua Anglie.

La începutul dramei, Nina apare ca o fecioară îndurerată de moartea logodnicului ei, Gordon Shaw, campion al sporturilor studenţeşti, căzut ca aviator în primul război mondial. Amintirea lui Gordon va plana ca o obsesie de-a lungul desfăşurării acţiunii. În visurile fetei el ar fi fost întruchiparea bărbatului ideal : soţ, iubit şi prieten în acelaşi timp. La baza piesei stă concepţia freudistă, toate acţiunile eroinei, după moartea lui Gordon, fiind determinate de tendinţa de a împlini în viaţă ceea ce n-a realizat prin pierderea iubitului. Viaţa netrăită se răzbună şi Nina este sortită să alerge de-a lungul întregii existenţe după o himeră, căutând realizarea idealului din împliniri parţiale.

Nina pleacă să îngrijească în calitate de infirmieră pe invalizii dintr-un spital, condus de un prieten de-a lui Gordon, doctorul Darrell. După un an se reîntoarce în casa tatălui ei, pe care spera să-l mai găsească în viaţă, însoţită de doi prieteni, doctorul Darrell şi Sam Evans, care ar fi putut s-o ajute la salvarea părintelui, dar profesorul murise. In casa lui Leeds găsesc pe Marsden, romancier, om lipsit de iniţiativă, care n-a îndrăznit niciodată să ţină piept vieţii, comportându-se ca un adevărat copil. Marsden o iubeşte pe Nina, fără să aibă curajul de a-şi mărturisi sentimentele. Tânăra femeie nu vede în el decât un bun prieten mai în vârstă. Darrell şi Marsden propun Ninei să se mărite cu Sam Evans, dar acesta fiind foarte tânăr, ea nu-l va putea iubi decât cel mult cu o dragoste maternă.

Câteva luni mai târziu, Nina, care este pe punctul de a deveni mamă, se află alături de Sam Evans, cu care totuşi se căsătoreşte, în

casa părintească de la țară a acestuia. Tocmai când viața Ninei părea că intrase pe un făgaș normal, mama lui Sam îi mărturisește că soțul ei provine dintr-o familie de nebuni și că din această cauză nu este indicat a avea urmași. Echilibrul sufletesc al eroinei e din nou sfărâmat. Nina renunță la vlăstarul lui Sam și se hotărăște să devină mama copilului lui Darrell, considerându-l pe acest medic și om de știință perfect echilibrat. Dar viața nu se supune cu docilitate intențiilor omenești, și cei doi, Darrell și Nina, se îndrăgostesc unul de altul. Astfel, cuplul este gata să strice fericirea lui Evans. Dar, în ultimul moment, omul ferm din Darrell se hotărăște să se sacrifice. El anunță pe Evans, pe de-o parte, că acesta va fi tată, iar, pe de alta, că s-a hotărât să plece în Europa, într-o călătorie de studii cu durata de un an.

Partea a doua a dramei începe cu un an mai târziu. Fericita familie Evans are un moștenitor, pe care Nina, în amintirea primului ei iubit, îl numește Gordon. Sam Evans e atât de fericit de când se știe tată, încât a căpătat încredere în el și are succes în afaceri; Darrell regretă că s-a sacrificat pentru fericirea lui Sam și insistă pe lângă Nina să divorțeze. Deși îl mai iubește, Nina nu vrea să strice fericirea unui cămin în care trăiește și se dezvoltă fericit micul Gordon. Într-un monolog interior, care trădează gândurile ascunse ale eroinei, dar pe care celelalte personaje nu le aud, Nina mărturisește:

„Cei trei bărbați ai mei... simt cum dorințele lor se contopesc în mine... viața lor e viața mea... un soț, un îndrăgostit, un tată și al patrulea... micul Gordon... e și el al meu... ce desăvârșire minunată."

Peste unsprezece ani (actul al șaptelea), Sam Evans e un mare bogătaș. Marsden continuă să scrie romane. Gordon, la fel de frumos și de sportiv ca și aviatorul căzut în luptă, își iubește nespus părinții și îl urăște pe doctorul Darrell, căci simte că acesta ar vrea să răpească fericirea tatălui său. Darrell, care spera odinioară să ajungă un mare om de știință, patronează acum activitatea științifică a altora, nemaifiind capabil să facă cercetări personale.

Gordon, tânăr plin de prestanță, obține mari succese sportive. Acum e îndrăgostit și mama trebuie să cedeze în fața iubitei. Darrell, care voia să destăinuiască lui Evans secretul nașterii noului Gordon, renunță. Acesta nu e nici fiul lui Evans, nici al lui Darrell, ci al lui Shaw, mitul care a schimbat viețile tuturor. Sam a murit, Darrell s-a resemnat. Gordon o părăsește pe Nina plecând cu Madeline, logodnica lui. Nina, amenințată de tristețea singurătății și a bătrâneții, găsește un ultim refugiu alături de Marsden, omul senin și calm, capabil s-o înțeleagă și s-o ierte. Din dialogul final dintre Nina și Marsden, rezultă concepția autorului despre viețile omenești ca stranii interludii în drumul către liniștea și împăcarea de la sfârșitul vieții:

Nina (uitându-se la Marsden cu o ciudată afecțiune): Pace!... da... e tot ce mai doresc... nu mai pot să mă gândesc la fericire... Charlie a găsit pacea..., va fi duios... așa cum era tata când eram mică... când năzuiam să fiu fericită!...

(Cu o cochetărie și o timiditate de fetiță — făcându-i loc pe bancă lângă ea — straniu):

Ned m-a cerut tocmai acum în căsătorie. L-am refuzat. Charlie. Nu-l mai iubesc.

Marsden (așezându-se lângă ea): Așa cred și eu. Dar atunci pe cine iubești, Nina, Cara Nina?

agostea ta pentru mine. (Nina îl sărută tristă.) Îmi vei îngădui să ruginesc în ice ?

Marsden (tare) : Am așteptat toată viața să-ți aduc pacea.

Nina (necăjindu-l — tristă) : Fiindcă ai așteptat atâta, Charlie, am face bine ne căsătorim chiar mâine. Dar am uitat. Nu m-ai cerut încă. Vrei să te însori mine, Charlie ?

Marsden (uimit) : Da, Nina. (Gândindu-se — într-un straniu extaz.) Știam c-o vie odată vremea când am s-aud cererea asta !... niciodată eu n-aș fi putut rosti rerea asta, niciodată... o, după-amiază roșiatică, aurie, tu ești rodul copt al feri-ii ce cade la vreme !...

Darrell (amuzat — cu un surâs trist) : Fiți binecuvântați, copiii mei ! (E gata plece.)

Nina : Nu cred c-o să ne mai vedem vreodată, Ned.

Darrell : Sper că nu, Nina. Un om de știință nu poate crede în strigoi. (Cu zâmbet ironic.) Dar poate că vom deveni părți din electricitatea pozitivă și gativă a cosmosului și ne vom întâlni iarăși cândva...

Nina : În după-amiezele noastre — iarăși ?

Darrell (zâmbind cu tristețe) : Iarăși. În după-amiezele noastre.

Marsden (revenind din vis) : Ne vom căsători după-amiaza, cu siguranță. Am ales biserica, Nina — o capelă cenușie, îmbrăcată în iederă, liniștită de umbra înconjoară —, semn al păcii pe care am găsit-o. Vitraliile purpurii, înflăcă-, vor vopsi pe fețele noastre o pasiune veștedă. Vom alege o oră înainte de sul soarelui, când trăiesc ultimele visuri și gânduri, când trăiesc tainicele semne frumuseții vieții. Apoi, ne vom întoarce în vechea ta casă, unde vom trăi restul lor. Casa mea nu e potrivită. Amintirea mamei și a Janei sunt prea vii acolo, să lucrez la biroul tatălui tău. N-o să se supere.

(Dinspre ocean se aude zgomotul unui motor de aeroplan Nina și Darrell se d la marginea terasei pentru a vedea cum avionul se ridică peste apă. Nina și ell stau unul lângă altul. Marsden rămâne absent.)

Nina (neliniștită) : Gordon ! La revedere, dragul meu (arătând cu mâna în ce avionul se ridică mai sus, îndreptându-se spre stânga — cu amărăciune), ește, Ned, mă părăsește fără să se uite înapoi !

Darrell (bucuros) : Nu ! Gordon se rotește în jurul nostru. Se întoarce ! (Zgo-ul motorului e mai tare acum.) Va trece chiar deasupra noastră ! (Ochii lor iresc avionul care se apropie repede și trece deasupra lor.) Uită-te ! Ne face ie !

Nina : Gordon ! Scumpul meu fiu ! (Răspunde cu bucurie semnelor de sus.)

Darrell (exprimă un ultim protect chinuit : Nina ! Uiți ? E și fiul meu. (Apoi i tare până la cer.) Gordon, tu ești fiul meu ! Tu ești... (Deodată se stăpâ-— cu un surâs de cinică milă față de sine.) Nu mă poate auzi ! Dar cel puțin n împlinit datoria ! (Apoi, cu un rânjet de resemnare, făcând însă un semn âna spre cer.) La revedere, fiu al lui Gordon !

Nina (cu un entuziasm chinuit) : Zboară la ceruri, Gordon ! Zboară cu dra-a ta ! Zboară mereu ! Să nu te prăvălești la pământ ca bietul meu Gordon ! ricit, dragul meu ! Trebuie să fii fericit !

Darrell (sardonic) : Am mai auzit urletul ăsta după fericire, Nina ! Mi-amin-ă eu — e mult de atunci — l-am strigat ! Mai bine să mă întorc la celulele — la acea viață unicelulară și sensibilă care trăiește prin mări și care nu știe rletul după fericire ! Plec, Nina. (Cum ea rămâne absentă, uitându-se după Darrell se gândește cu fatalism.) Nici ea nu mai aude. (Râde la cer.) Dumne-

zeule, numai surzenie, muțenie și orbire în lumea asta!... Învață-mă, Doamne, cum să ajung la mulțumirea de a fi numai un atom! (Pornește la dreapta și intră în casă.)

Nina (în sfârșit coborându-și privirea — zăpăcită): S-a dus! Vederea mi s-a întunecat. Unde-i Ned? S-a dus și el. Și Sam s-a dus. Au murit cu toții. Unde sunt tata și Charlie? (Tremurând de spaimă, fuge repede la bancă și se așază lângă Marsden, ghemuindu-se în el.) Gordon a murit, tată. Am primit telegrama. Vreau să spun că a zburat către o altă viață fiul meu Gordon. Așa că suntem iarăși singuri — așa ca odinioară.

Marsden (trecându-și brațul în jurul ei — afectuos): Așa cum eram odinioară, Nina, Cara Nina, draga mea, înainte să apară Gordon.

Nina (privind la cer — stranie): Dorința de a avea un fiu a fost și ea un eșec, nu? El nu mi-a adus nici o fericire. Fiii sunt asemenea taților. Ei trec prin mamă ca să devină iarăși tații lor. Toți fiii tatălui au fost totdeauna iluzii neîmplinite! Ei dau greș murind pentru noi, zburând către alte vieți, neputând rămâne cu noi, neputând să ne aducă fericirea.

Marsden (părintește — cu glasul tatălui ei): Trebuie să uiți toate legăturile tale cu Gordonii, Nina. La urma urmelor, dragă Nina, a fost ceva ireal în tot ce ți s-a întâmplat de când l-ai întâlnit pe Gordon Shaw, ceva absurd și fantastic, un lucru ce nu s-a întâmplat niciodată ziua, în amiaza mare, în după-amiezele noastre. E mai bine să uităm amândoi acest episod sfâșietor și să-l privim ca pe un interludiu de încercare și pregătire — un interludiu în care sufletele noastre s-au purificat de toată stricăciunea cărnii și s-au făcut vrednice de acea cufundare în albul păcii.

Nina (cu un surâs ciudat): Straniu interludiu! Da, viețile noastre sunt doar niște stranii și negre interludii... (odihnindu-și capul pe umărul lui). Mi-aduci atâta tihnă, Charlie! Mă simt iarăși fată, iar tu ești tatăl meu și Charlie cel de altădată, într-unul singur. Oare grădina noastră bătrână e tot ca odinioară? Vom culege flori în după-amiezele îmbătrânite ale primăverii și verii, nu-i așa? Va fi așa de bine să ne întoarcem acasă — să fii bătrân și să te întorci în sfârșit acasă —, să îndrăgești iarăși pacea — fiecare să iubească pacea celuilalt —, să dormim împreună cu pacea!... (Nina îl sărută. Apoi închide ochii cu un suspin adânc de liniște regăsită.)... Să murim în pace! Sunt atât de obosită de viață!

Marsden (cu seninătate): Odihnește-te, Nina dragă. (apoi dulcs) Am avut o zi grea. De ce nu dormi — știi, ca odinioară? — dormi puțin.

Nina (șoptește cu recunoștință, aținind): Îți mulțumesc, tată — am fost așa de rea? Tu ești așa de bun —, dragul și bătrânul meu Charlie!

Marsden (reacționând mecanic și tresărind îndurerat — gândindu-se): Afurisit acest drag și bătrân!... (apoi privind fața Ninei cu un zâmbet fericit). Nu, Dumnezeu să binecuvânteze pe dragul și bătrânul Charlie... care, după ce a trecut peste orice dorință, are în sfârșit tot norocul!...

(Nina a adormit. El o veghează cu mulțumire, în timp ce umbrele serii se grămădesc în jurul lor.)"[1]

Aspirația spre fericire e tema principală din *Straniul interludiu*, idee dominantă în teatrul lui O'Neill. Ea se asociază cu aceea a conflictului dintre ideal și realitate, fericirea putând fi aflată numai în împlinirea idealului. Pentru Nina Leeds, idealul ar fi fost căsătoria cu Gordon. Moartea logodnicului, neîmplinirea idealului erotic o descum-

[1] Eugene O'Neill, *Teatru*, vol II, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 186—190.

nesc. Ea va căuta să refacă din fragmente perfecțiunea ce nu a putut atinsă. În Gordon ea ar fi găsit întruparea bărbatului sub multiplele le valențe : soț, iubit, tată al copilului ei, prieten pentru zilele calme, nine ale bătrâneții. În Evans, Darrell, Marsden ea găsește numai aspecle parțiale ale idealului. De aceea personajele nu sunt caractere, ci mboluri. Nina e feminitatea pură, căutându-și împlinirea ca soție, iuă și mamă. Evans e soțul, Darrell, tatăl copilului, Marsden, prietenul lm și devotat, în care eroina își găsește un refugiu pentru zilele senine e bătrâneții.

Temă

Reflectați asupra următoarelor personaje ale piesei „Stranlul interludiu" : Nina, Darrell, Evans, Marsden. Explicați de ce sunt simboluri, și nu caractere. Arătați ce simbolizează fiecare în parte.

„Dacă ar fi trebuit să dau un același titlu întregii opere a lui Eugene O'Neill, aș fi numit-o : *Infernul este în noi.* Rolul teatrului tragic este de a crea mituri în care trebuie să ne recunoaștem. El a creat noi mituri mai interiorizate, pe Edip sau Electra, pe care îi întâlnim pe stradă sau încă mai aproape în gândurile noastre nocturne."

(Jean Prévost)

BIBLIOGRAFIE

Eugene O'Neill, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, l. I—III.

Ovidiu Drimba, *Teatrul de la origini și până azi*, Editura Albatros, București, 73 (Sinteze Lyceum).

LUIGI PIRANDELLO

(1867—1936)

Luigi Pirandello s-a născut în 1867 în oraşul Agrigento din sudul Siciliei, ca fiu al lui Stefano Pirandello, proprietarul unor mine de sulf. Scriitorul aparţinea unei familii care participase la Risorgimento, mişcare din secolul al XIX-lea care a realizat cucerirea independenţei Italiei şi crearea statului unitar italian. Luigi a fost orientat de familie către studii tehnice care să facă din el viitorul conducător al întreprinderilor paterne. Vocaţia umanistă a tânărului a fost însă mai puternică şi a învins. La Palermo îşi termină studiile liceale şi începe pe cele universitare, continuate apoi la Roma şi în Germania, la Bonn.

Stabilit la Roma, unde, paralel cu activitatea de profesor, desfăşoară o rodnică muncă de creaţie literară, Luigi Pirandello duce o existenţă monotonă, îngrijindu-şi soţia bolnavă şi ocupându-se de educaţia celor trei copii.

Cunoaşte târziu notorietatea, abia la sfârşitul primului război mondial, obţinând Premiul Nobel în 1934, cu doi ani înainte de moarte.

POET ŞI PROZATOR

Scriitorul elaborează o concepţie originală şi interesantă despre viaţă şi artă : teoria umorismului, aplicabilă cu deosebire în teatru, unde problemele tragicului şi ale comicului sunt de o importanţă vitală. Pirandello indică îndrăzneţ calea modernă a prezentării deliberate a grotescului tocmai în vederea punerii în lumină a tragicului vieţii.

Bogata şi variata operă literară a lui Luigi Pirandello conţine poezii, nuvele, romane şi piese de teatru. Poetul se complace în a imita lirica delicată a trubadurilor, compunând romanţe. *Elegiile renane*, publicate după întoarcerea în Italia, conţin amintiri din anii studenţiei scriitorului, descrierea romantică a peisajului ceţos şi a malurilor stâncoase ale Rinului. Poeziile lirice fac loc celor epice, în care Pirandello celebrează lupta poporului italian pentru libertate şi unitate.

Scriitorul îşi propune să realizeze o vastă operă nuvelistică conţinând trei sute şaizeci şi cinci de nuvele, câte una pentru fiecare zi a anului, motiv pentru care întreaga culegere este intitulată *Nuvele pentru un an*. Din acest proiect grandios, Pirandello realizează două sute cincizeci de nuvele cuprinse în cincisprezece volume, în loc de douăzeci şi patru, câte plănuise. Expresie a realismului, a verismului, cum este intitulat acest curent în Italia, Pirandello este un continuator al scriitorului Giovanni Verga, cunoscut în mod deosebit prin romanul *Familia Malavoglia*. Asemănătoare cu proza lui Cehov şi Maupassant, epica pirandelliană descrie ţărănimea şi burghezia siciliană.

Dar Pirandello rămâne, înainte de toate, un dramaturg şi prin această latură a operei sale îşi fixează locul pe care-l ocupă în istoria literaturii

universale. Romanele lui Pirandello au fost primite în general cu rezerve de critica literară italiană. Există însă pareri care consideră *Răposatul Mattia Pascal* drept unul dintre marile romane ale literaturii mondiale. Tema romanului anticipează problematica unora dintre piesele sale, căci eroul pirandellian de roman, ca şi cel din teatrul său *(Henric al IV-lea)*, nu cunoaşte numai o revoluţionară transformare, ci şi tragedia de a nu se mai putea regăsi în integritatea personalităţii sale, devenind o jucărie a celor din jur, o victimă a prejudecăţilor. Eroul pirandellian îşi descoperă şi o excepţională facultate de dedublare, fiind, în acelaşi timp, şi interpret, şi spectator. Pirandello foloseşte datele filozofiei şi psihologiei moderne şi crearea personajelor. Filosofia relativistă a formulat la începutul veacului o seamă de principii legate de schimbările continue ale realităţii obiective şi imposibilitatea de a le cunoaşte, iar psihologia a dezvăluit forţele latente ale subconştientului.[1]

Răposatul Matia Pascal, cel mai cunoscut şi apreciat dintre romanele pirandelliene, anticipează teatrul acestui scriitor şi se integrează în formula romanului secolului al XX-lea : Proust, Virginia Wolff, Joyce etc.

DRAMATURG

Originalitatea operei dramatice pirandelliene constă în aceea că, păstrând aparenţele teatrului tradiţional, scriitorul italian introduce ca un element dominant senzaţia de mişcare neîntreruptă, de relativitate a valorilor umane. Caracterele unitare ale eroilor din teatrul clasic au fost înlocuite cu oameni care se caută fără să se găsească, oameni care îşi ascund adevărata lor identitate sub o imagine de împrumut, sub o mască. In acest mod apar relaţiile dintre erou şi masca lui, relaţiile dintre celelalte personaje şi masca eroului *(Henric al IV-lea)*. Senzaţia de joc dublu e speculată până la absurd, până la completa dezorientare a cititorului, a spectatorului ; în *Aşa e, dacă vă pare*, Pirandello merge mai departe şi aduce pe scenă nu eroi, ci personaje înfăţişând oameni obişnuiţi.

Şase personaje în căutarea unui autor (adaptare pentru televiziune)

Piesa *Şase personaje în căutarea unui autor* îşi trage esenţa din dezbaterea relaţiilor dintre forţa creatoare a scriitorului şi necesitatea actorilor şi a publicului de a înţelege anecdota, subiectul.

In faţa personalului unui teatru (director, actori, regizori, sufleori etc.) apar cele şase personaje (tatăl, mama,

[1] Ileana Berlogea, *Pirandello*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 192—193.

fata vitregă, fiul, băiatul, fetița) aducând propria lor dramă familială. Pentru această dramă tatăl cere dreptul la cetățenia artistică, căutând un autor care să alcătuiască textul dramatic. Personajele se află însă în lumea scenei, unde, în momentul desfășurării acțiunii, nu există nici un autor dramatic. La insistențele tatălui, directorul este tentat să preia rolul de autor al textului. Cum însă directorul nu este de profesie scriitor, ci regizor, el nu va face altceva decât să dea dispoziții sufleorului să stenografieze, pe baza unei schițe a scenelor, replicile actorilor care încearcă să interpreteze rolurile personajelor. Este sugerată astfel ideea că realitatea este mai puternică decât orice închipuire artistică, accentul fiind deplasat de pe „primatul textului", pe creația scenică.

Drama personajelor este în esență ibseniană. În urma conflictului dintre cei mari (tatăl, mama și fata vitregă) sunt sacrificați copiii, băiatul se împușcă, iar fetița se înecă, epilog asemănător celui din *Rața sălbatică* de Henrik Ibsen.

Cu toate eforturile depuse de actori în a interpreta rolurile personajelor, acestea nu sunt mulțumite, găsind jocul fad, inexpresiv, chiar fals, de aici conflictul dintre personaje și actori. Singura soluție valabilă este înțelegerea esenței vieții, a interpretării nefalsificate, dar artistice a realității, altfel viața și arta rămân două existențe parelele, fără nici un punct de contact, așa cum rezultă din următoarea raplică a fiului: „FIUL: „Noi nu ne aflăm deloc în piesă, iar actorii dumneavoastră ne privesc din afară. Credeți că poți trăi în fața unei oglinzi care nu se mulțumește să te înghețe cu imaginea expresiei tale, dar ți-o mai și preface în propria caricatură, imposibil să te mai recunoști."[2]

Problema raportului dintre realitate și ficțiune este pusă în discuție, dar nerezolvată pentru actori, care, după sinuciderea băiatului și a fetiței, se împart în două grupe, unii strigând că e ficțiune, alții că e realitate, singur tatăl rămâne consecvent de la începutul până la sfârșitul piesei, fiind adeptul prezentării realității în opera dramatică. Toate acestea exasperează pe director, care exclamă furios, la capătul răbdării: „Ficțiune — realitate...! Duceți-vă dracului cu toții!"[3]

Pentru G. Călinescu, piesa lui L. Pirandello este:

„de o claritate dezolantă. E tragedia creației estetice în luptă cu materialul extern.

Din adâncimile inconștientului, răsare o fantasmă instabilă și ademenitoare. Ea se

Pirandello dictându-i lui Pirandello (montaj fotografic sugerând tema dedublării personalității ilustrată în opera lui Pirandello)

---

[1] Expresia aparține lui Camil Petrescu. Un capitol din lucrarea sa ***Modalitatea estetică a teatrului*** are acest titlu.

[2] Luigi Pirandello, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 97.

[3] Idem, *Ibidem*, p. 99.

vrea în chip tiranic expulzată, realizată. Trebuie însă fixată într-o formă care nu se poate recunoaște. Fantasma nestatornică e strivită de greutatea hainei. [...]

Aci începe drama. Nu este vorba de un conflict între două păreri, ci între două energii sau mai bine zis necesități. Necesitatea minții creatoare de a se descărca de fantasmă [...], de patima nebună a personagiilor de a trăi, care crește pe măsură ce drama se dezvăluie, și nevoia tiranică a actorilor și a publicului de a percepe anecdota întrevăzută, dându-i o formă logică, inteligibilă. Căci, alături de antagonismul de pe scenă, se naște un nou conflict între spectatorul solidar cu actorii și cele șase personagii."[1]

Semnificația piesei e simbolică, conchide Călinescu. Ea duce la concluzia fluidității fantasmei și relativității operei scrise, căci un personaj moare și învie cu orice nouă lectură sau reprezentare a piesei. *Astă-seară se improvizează* conține idei care reprezintă o continuare firească a celor din piesa *Șase personaje în căutarea unui autor*. Divorțul dintre textul dramatic, elaborat de autor, și jocul actorilor, care improvizează, ca în commedia dell'arte, este aici total. Spectacolul este dirijat de doctorul Hinkfuss, care exprimă opinii de felul acesta :

„Iată, aici e opera scriitorului ! (Arată sulul de hârtie.) Ce să fac cu ea ? O consider drept fondul material al creației mele scenice și mă servesc de ea tot așa cum mă servesc de bravura actorilor, chemați să joace rolurile în funcție de interpretarea pe care le-o voi da eu ; și de pictorii scenografi [...] Oare am reușit să vă demonstrez că ceea ce se vede și se judecă la teatru nu este opera scriitorului (care există numai în textul său), ci una sau alta din creațiile scenice realizate după ea, fiecare complet deosebită de cealaltă ; multe, în timp ce aceea e una singură ?"[2]

Autorul este de părere că în toate cazurile există multiple interpretări ale unei lucrări dramatice, în timp ce textul e unul singur. O singură interpretare ar fi posibilă numai în cazul când personajele și-ar juca singure rolul, ca în cazul piesei *Șase personaje în căutarea unui autor*.

Temă

Dezbateți, în urma vizionării în colectiv a unei piese, problema raportului dintre primatul textului și interpretarea multiplă a actorilor. Exemplu : O scrisoare pierdută *de I. L. Caragiale în viziunea lui Radu Beligan și Liviu Ciulei.*

Situația femeii în societate ocupă un loc deosebit în opera pirandelliană. Femeia, în concepția lui Pirandello, deține calități spirituale și morale deosebite. Drama femeii prezintă în opera acestui scriitor semnificația destinului omului pe care-l distrug egoismul, inconștiența și cruzimea lumii.

Ersilia Drei, eroina piesei *Să îmbrăcăm pe cei goi*, este dominată de conștiința neputinței, de faptul că soarta ei este să fie înfrântă de viață. Orfană, guvernantă în casa unui consul, încearcă să se sinucidă pentru că, din neatenția ei, fata consulului a căzut de pe balcon, acci-

---

[1] G. Călinescu, *Pirandello*, în *Scriitori străini*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 764—765.

[2] Luigi Pirandello, *op. cit.*, p. 109.

Ludovico Nota, sperând cu naivitate să poată deveni inspiratoarea unui scriitor. Iluziile se dovedesc zadarnice. Oamenii o încolțesc precum fiarele o căprioară. Romancierul Nota o privește numai ca femeie. Consulul Grotti vine s-o tragă la răspundere pentru moartea fetiței, logodnicul, venit să-și îndrepte greșeala de a o fi părăsit, o părăsește din nou, aflând că a fost silită să întrețină relații cu consulul, iar soția consulului, orbită de gelozie, spune tuturor adevărul. Dându-și seama de inutilitatea existenței ei, Ersilia părăsește viața, de data aceasta fără putința de a fi salvată. Obsedată de ideea morții, tânăra fată a căutat să dea cel puțin o aparență poetică acestui final, lăsând să se creadă că se sinucide din dragoste.

„HENRIC AL IV-lea" (*„ENRICO IV"*)

Mai mult decât orice operă dramatică pirandelliană, *Henric al IV-lea* exemplifică afirmația lui G. Călinescu privitoare la caracterul „fluent, fără contur al realității", personajele fiind simple simboluri ale unei realități ce ne scapă prin instabilitate.[1] Astfel, pe lângă ștergerea conturului dintre realitate și ficțiune, piesa de teatru la care ne referim pune în fața cititorilor și spectatorilor estomparea limitelor dintre luciditate și demență.

Luând parte la o cavalcadă, costumat în Henric al IV-lea, un tânăr cade de pe cal. În urma acestui accident își pierde rațiunea, continuând să se creadă împăratul Germaniei din secolul al XI-lea. Eroul piesei este singurul personaj care păstrează de la început până la sfârșit numele pe care îl purta în timpul cavalcadei. Prin aceasta, autorul urmărește să sublinieze confuzia, imprecizia limitelor dintre sănătatea psihică și alterarea personalității. Cei din anturajul său, marchiza Matilde Spina, fiica ei, Frida, tânărul marchiz Carlo di Nolli, baronul Tito Belcredi, cultivă ideea fixă a eroului, transformându-i locuința într-un palat imperial și angajându-i servitori deghizați în curteni, în consilieri secreți.

În momentul ridicării cortinei, au trecut douăzeci de ani din ziua accidentului. Eroul, care trăise doisprezece ani cu mintea învăluită în tenebre, joacă de opt ani rolul unui nebun, deși era deplin stăpân pe rațiunea sa. Pasajul în care sfetnicii de taină observă că stăpânul lor, departe de a fi un nebun, se conduce după principiile cele mai raționale, este revelator pentru arta lui Pirandello.

„HENRIC AL IV-lea: „Știți, monsignore, pe mine mă bate gândul că fantasmele, în genere, nu-s altceva decât niște biete ticluiri ale minții noastre, la urma urmei! Niște imagini pe care nu reușim să le menținem în regatul somnului și atunci încep să se destrăbroare și ziua când ești treaz, și te umplu de spaimă... Mie mi-e atât de frică noaptea, când mă pomenesc cu ele dinnaintea ochilor — atâtea imagini învălmășite, care râd în hohote, descălecând de pe cai... Mă înspăimânt, de-atâtea și-atâtea ori, chiar și de pulsația sângelui meu în artere, de bătaia inimii pe care o aud, în tăcerea nopții, ca pe un bocănit înfundat de pași în încăperi îndepărtate!... Dar, destul! V-am ținut chiar prea mult în picioare, aicea! Plecăciune, venerabile monsignore, omagiile mele, madonna!... *(În dreptul pragului, până la care l-a însoțit, îi lasă să plece, primindu-le salutul aplecat. Doamna Matilde și Doctorul*

---

[1] G. Călinescu, *Scriitori străini*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 763.

piecacă. El închide ușa și se întoarce repede, schimbat la față.) Paiațe! Paiațe! Paiațe! O claviatură de culori: nici nu-i atingem bine o clapă, și ea: albă, roșie, galbenă, verde... Și celălalt: Pietro Damiani. Ha, ha! Perfect! L-am nimerit în plin! I-a fost frică să mi se mai arate o dată *(Spune toate acestea cu o frenetică veselie, cu neputință de stăvilit, mișcându-se în scenă încoace și încolo, cu o mobilitate egală a ochilor, până când, pe neașteptate, dă de Bertholdo, care e mai mult decât uluit, băgat în sperieți de această fulgerătoare transformare.)* Dar, ia te uită la imbecilul ăsta, care stă aici să caște gura la mine, cu ochii zgâiți!... *(Îl scutură de umeri.)* Nu pricepi? Nu vezi cum îi îmbrac, cum îi garnisesc, cum mi-i fac să vină dinaintea-mi ca niște paiațe, moarte de frică! și nu le e frică de altceva decât că am să le smulg de pe spinare hainele de mascaradă și am să descopăr că-s travestiți, ca și cum nu i-aș fi constrâns chiar eu să se mascheze, doar așa, fiindcă am chef să mă joc de-a nebunul! Să fac pe nebunul![1]

Temă

Separați acest fragment, în care Henric al IV-lea face pentru prima oară dovadă că nu este nebun, în cele două părți caracteristice, pentru atitudinea eroului în tot decursul piesei: partea în care se exprimă ca un demens și a doua, în care face dovada unui om rațional. Justificați distincția făcută.

Trezirea la realitate este dureroasă pentru erou. Anii au trecut, tânărul de altădată este un om cărunt, expulzat din viață, întâi un bolnav, apoi o paiață, jucându-și rolul în fața altor paiațe. Apariția lui Tito Belcredi îl irită, în el „împăratul Germaniei" vede un dușman, pe Pietro Damiani. Nervozitatea lui Henric al IV-lea în prezența baronului Belcredi, antipatia eroului față de acesta sunt explicabile. El este cel care a provocat accidentul, împungându-i calul cu sabia pentru a-i lua iubita, pe marchiza Matilde Spina.

Henric al IV-lea (scenă din spectacolul Teatrului „C. Nottara")

În actul al III-lea, Henric al IV-lea dă cărțile pe față. Conflictul dintre erou și Belcredi nu mai este latent, ca în primele două acte, ci se manifestă pe față, cu toată violența. În momentul culminant al conflictului, Henric al IV-lea smulge sabia unuia dintre însoțitorii săi și rănește mortal pe Belcredi, apoi nu are altă soluție decât să simuleze în continuare demența.

Pasajul final al dramei este revelator pentru concepția autorului cu privire la ștergerea limitelor dintre viața adevărată și viața închipuită:

„HENRIC AL IV-lea: Trebuie să ierți! Asta *(își scutură haina de împărat)*,

[1] Luigi Pirandello, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 243—244.

asta care pentru mine este caricatura voită a celeilalte mascarade, a celei neîntrerupte, de fiecare clipă, în care suntem fără voia noastră paiaţele *(arată spre Belcredi)*, atunci când fără s-o ştim ne mascăm în ceea ce ni se pare c-am fi, haina asta, iertaţi-i, el încă nu şi-o văd ca pe propria lor persoană. *(Întorcându-se din nou spre Belcredi.)* Ştii ? Te deprinzi foarte lesne ! şi te plimbi fără nici o greutate, uite-aşa, sub masca personajului tragic pe care-l joci... *(îl joacă)*... uite-aşa..., într-o sală ca asta ! Fii atent, doctore ! Îmi aduc aminte de un preot frumos — de bună seamă irlandez — care dormea la soare, într-o zi de noiembrie, sprijinit cu braţul de spătarul unei bănci, într-o grădină publică. Plutea aşa ca înecat în plăcerea aurită a căldurii care lui trebuie să i se fi părut ca vara ! Puteţi fi siguri că în clipa aceea nu mai ştia nici că e preot, nici unde se află. Visa ! Şi cine poate şti ce visa ! Pe lângă el a trecut atunci un ştrengar care a rupt o floare cu tulpină cu tot, şi în treacăt, aşa, l-a gâdilat pe preot aici sub barbă. L-am văzut deschizând ochii, care-i râdeau, şi l-am văzut râzând, râsul fericirii din vis ; nu-şi aducea aminte de nimic. Dar brusc, într-o clipă, s-a înţepenit la loc în rasa lui preoţească, şi în ochi i s-a întors gravitatea aceea, pe care voi aţi putut-o vedea în ochii mei, pentru că preoţii irlandezi îşi apără seriozitatea credinţei lor catolice cu acelaşi zel cu care eu apăr drepturile sacrosancte ale monarhiei ereditare. Sunt vindecat, doctore : pentru că-mi dau perfect seama că fac pe nebunul, aici, în faţa voastră, şi fac pe nebunul cu tot calmul ! Păcat de voi că o trăiţi atât de agitat, fără să vedeţi şi să vă ştiţi nebunia !

BELCREDI : Asta-i bună ! Am ajuns, dacă băgaţi de seamă, la concluzia că nebunii suntem noi acuma !

HENRIC AL IV-lea *(cu o tresărire pe care se străduieşte totuşi să şi-o reţină)* : Dacă n-aţi fi fost nebuni, tu şi cu ea *(o arată pe marchiză)* aţi fi venit împreună la mine ?

BELCREDI : Eu, să spun drept, am venit crezând că nebunul eşti tu.

HENRIC AL IV-lea *(brusc şi tare, arătând pe marchiză)* : Şi ea ?

BELCREDI : A, ea ? Nu ştiu... Văd că stă ca vrăjită de tot ce spui, fascinată de „nebunia" asta a ta conştientă ! *(Se întoarce spre ea.)* Impopoţonată cum eşti, ai putea chiar rămâne aici, cu el, să-ţi trăieşti aievea nebunia, marchiză...

DOAMNA MATILDE : Eşti insolent !

HENRIC AL IV-lea *(repede, căutând s-o împace)* : Nu te potrivi ! Nu-l băga în seamă. Continuă să mă provoace şi doctorul l-a avertizat totuşi să nu mă irite ! *(Întorcându-se spre Belcredi.)* Dar de ce vrei să mă mai irite tot ce s-a întâmplat între noi ? Rolul pe care-l ai în nenorocirile mele, cu ea *(arată spre marchiză şi se întoarce apoi spre ea, arătându-l pe Belcredi)*, rolul pe care-l joacă el acuma în viaţa ta ? Asta de-aici e viaţa *mea !* Nu e a voastră ! Pe-a voastră, viaţa în care-aţi îmbătrânit, eu n-am trăit-o. *(Către Doamna Matilde.)* Asta voiai să-mi spui, asta voiai să-mi demonstrezi, făcând sacrificiul să te îmbraci aşa, după sfatul doctorului ? Oho, e foarte bine pus în scenă, ţi-am mai spus-o, doctore : „Iată-ne cum eram amândoi pe-atuncea, ei ? şi ia uite cum suntem acuma !" Dar eu sunt un altfel de nebun decât voi, doctore ! Eu ştiu foarte bine că cel de colo *(arată spre Dl Nolli)* nu pot fi eu, pentru că Henric al IV-lea sunt eu, nu el ! Eu, aici, douăzeci de ani, pricepeţi ? Ţinuţi în veşnicia asta de mască ! I-a trăit ea *(arată spre marchiză)*, s-a bucurat ea de ei, de aceşti douăzeci de ani, ca să ajungă, uite-o ! — aşa cum eu n-o mai pot recunoaşte ! Pentru că eu o cunosc aşa. *(O arată pe Frida şi se apropie de ea.)* Pentru mine, e veşnic aşa... Îmi păreţi cu toţii nişte copii, pe care pot să-i sperii !... *(Fridei.)* Şi ţie ţi s-a făcut frică de-a binelea, copila mea, de farsa pe care te-au convins s-o faci, fără să pricepă că pentru mine nu putea fi farsa la care se gândeau ei... Ce miracol înfiorător : visul, care învie în fiinţa ta, mai viu ca niciodată ! Erai, acolo, o imagine : te-au făcut femeie în carne şi oase. Eşti a mea

neum ! Eşti a mea ! A mea, de drept ! *(O cuprinde cu braţele, răsând ca un nebun, în vreme ce toţi ceilalţi ţipă înspăimântaţi; dar cum ei dau fuga să i-o smulgă din braţe pe Frida, devine furios, înfricoşător şi strigă către cei patru tineri ai săi.)* Ţineţi-i ! Ţineţi-i ! Vă ordon să-i ţineţi ! Nu-i lăsaţi !

(Cei patru tineri, în uluirea lor, ca şi cum ar fi hipnotizaţi, dau să-l ţină, ca nişte automate, pe Di Nolli, pe Doctor şi pe Belcredi.)

BELCREDI *(se eliberează brusc şi se azvârle asupra lui Henric al IV-lea)*: Dă-i drumul ! Dă-i drumul ! Nu eşti nebun ! Te prefaci !

HENRIC AL IV-lea *(fulgerător, smulgând sabia de la şoldul lui Landolfo, care e mai aproape)*: Nu sunt nebun ? Na-ţi ! *(îl răneşte la pântece. Se aude un urlet de groază. Toţi aleargă să-l susţină pe Belcredi, exclamând în mijlocul tumultului.)*

DI NOLLI : Te-a rănit ?

BERTOLDO : L-a înjunghiat ! L-a înjunghiat !

DOCTORUL : Spuneam eu !

FRIDA : Oh, Dumnezeule !

DI NOLLI : Frida, vino aici !

DOAMNA MATILDE : E nebun ! E nebun !

DI NOLLI : Ţineţi-l !

BELCREDI *(în timp ce-l transportă pe uşa din stânga protestează sălbatic)*: Nu ! Nu eşti nebun ! Nu e nebun ! Nu e nebun !...

Ies cu el pe uşa din stânga strigând şi continuă să strige de dincolo, până ce, pe deasupra celorlalte strigăte, se aude unul, foarte ascuţit, al Doamnei Matilde, după care urmează tăcere.)

HENRIC AL IV-lea *(rămas pe scenă între Landolfo, Arialdo şi Ordulfo, cu ochii holbaţi, scos din minţi de propria lui nălucire adusă la viaţă, care într-o clipă l-a împins la crimă)*: Acuma, da !... N-avem încotro... *(îi cheamă în jurul lui, ca spre a se adăposti)*... aici, împreună, aici unul lângă altul... şi pe vecie !..."[1]

Temă

Comparaţi pe Henric al IV-lea cu Hamlet. Arătaţi asemănările şi deosebirile dintre aceşti doi eroi ai literaturii universale.

Punând problema tulburătoare a raporturilor dintre personaj şi mască, dintre devenire şi forma rigidă, dintre nebunie şi raţiune, dintre iluzie şi realitate, Pirandello aduce pe scenă investigarea profundă a personalităţii umane şi, în ciuda aparentului pesimism ce se degajă din piesele sale, o adâncă încredere în demnitatea omului.

„Un strigăt de nelinişte spontană răsună în cele mai bune din povestirile sale şi în tot teatrul său. Conştiinţa care întovărăşeşte omul de la naştere până la moarte şi îl deosebeşte destinul său de acela al animalelor sau al plantelor, iată izvorul unic al teatrului pirandellian."

(B. Cremieux)

BIBLIOGRAFIE

Luigi Pirandello, *Şalul negru*, nuvele, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966.

Luigi Pirandello, *Răposatul Mattia Pascal*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.

Luigi Pirandello, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.

Ileana Berlogea, *Pirandello*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.

[1] Luigi Pirandello, *op. cit.*, p. 259—262.

BERTOLT BRECHT
(1898—1956)

Poetul, dramaturgul, regizorul și teoreticianul literar Bertolt Brecht a văzut lumina zilei la 10 februarie 1898 în Augsburg. În acest oraș liniștit, viitorul scriitor contempla elementele unei naturi romantice: aleea de castani bătrâni și lacul cu lebede din apropiere. În acest peisaj, care predispunea la visare, s-au scurs anii de școală primară și de gimnaziu ai tânărului neconformist.

Student medicinist la München, din 1917, Bertolt Brecht a frecventat boema literară, participând mai mult la întâlnirile din cafeneaua „Stephanie" decât la activitatea din sălile de disecție.

Atmosfera militaristă a Germaniei din preajma, și în timpul, primului război mondial a făcut din Brecht un pacifist convins, apropiindu-l de mișcarea muncitorească. Abandonând studiile medicale, pentru care nu avea atracție, scriitorul s-a consacrat teatrului, manifestându-se ca autor dramatic, regizor și teoretician până la sfârșitul vieții. În timpul anilor negri ai fascismului, Bertolt Brecht se exilează voluntar în Elveția, Țările Nordice, S.U.A. În 1948 se stabilește la Berlin.

Atitudinea antirăzboinică a lui Brecht se manifestă încă din primele sale poezii. *Legenda soldatului mort* i-a fost inspirată de armatele imperiale care se întorceau înfrânte de pe toate fronturile, dar și dintr-o zicătoare populară germană despre morții care trebuiau dezgropați pentru a fi din nou trimiși pe front. În această baladă, împăratul socotește că soldatul a murit prea devreme și trimite o comisie medicală care îl dezgroapă, declarându-l, pentru a doua oară, bun pentru front.

Prima sa lucrare dramatică, *Baal*, scrisă în 1918 și reprezentată la Leipzig în 1922, constituie o manifestare hotărâtă a individualității împotriva limitării și constrângerii ei de către colectivitate. Piesa lui Brecht are drept erou un boem optimist, talentat și jovial, care iubește și cântă, un Don Juan al secolului nostru, care sfârșește în uitare și izolare.

Răpăit de tobe în noapte este drama unui tânăr care, dat ca dispărut pe front, este considerat mort. Întors acasă, află că logodnica sa este căsătorită cu altul. Din atitudinea tuturor celor din jur rezultă că înapoierea sa a complicat și încurcat inutil lucrurile. În fața unei asemenea situații, simte că moartea e de preferat existenței sale inutile, dar dorința de a trăi fiind mai puternică, eroul își află un liman trecând de partea mișcării revoluționare.

TEORETICIAN AL TEATRULUI EPIC

După aceste două piese de început, în creația dramatică a lui Brecht are loc o cotitură. Brecht se ridică împotriva romantismului, pe care îl condamnă mai cu seamă pentru că acesta urmează, la fel ca scriitorii

clasici din secolul al XVII-lea (Corneille, Racine), principiile din *Poetica* lui Aristotel, după care tragedia este „imitația unei acțiuni alese și depline [...] făcute de personaje în acțiune, iar nu printr-o povestire, și care, stârnind mila și frica, săvârșește purificarea caracteristică unor asemenea emoții". Brecht opune tendințelor aristotelice din dramaturgia clasică și romantică propria sa concepție despre teatrul epic. Reunite sub titlul *Despre o dramaturgie nonaristotelică*, o serie de eseuri realizate în perioade diferite ale vieții scriitorului dau o imagine a ceea ce Brecht înțelegea prin *teatrul epic*. Parcurgând diferite momente din istoria dramaturgiei, Brecht subliniază două tendințe fundamentale ale teatrului : de a amuza și de a instrui. Contopirea acestor două tendințe nu s-a produs decât foarte rar în arta bazată pe estetica aristotelică, ce urmărea emoționarea, mișcarea sufletească a spectatorilor, înlocuind logica prin entuziasm și argumentarea prin retorică.

Considerând amuzamentul și instruirea ca țeluri permanente ale spectacolului teatral, Brecht adăuga că plăcerea artistică este dependentă de poziția socială. Din arta bazată pe emoții putând rezulta o imagine deformată a realității, o percepție falsă asupra relațiilor dintre oameni, se propune ca modalitate de stabilire a contactului dintre contemplator și opera de artă ceea ce Brecht numește *efectul de distanțare*, opus de scriitor cunoașterii emoționale. Acest *efect de distanțare* este definit ca atitudine critică față de realitate. El ia locul înțelegerii afective. Astfel, dramaturgul german opunea teatrului *iluzionist*, care speculează trăirile afective, teatrul *realist*, care se bazează pe factorii raționali. Prin aceasta nu trebuie să se înțeleagă că *teatrul epic* elimină emoția din artă, ci doar faptul că *stările afective pot fi explicate și prin analiza lor rațională* — emoțiile atât de felurite și contradictorii trebuind purificate prin subordonarea lor luciditații rațiunii. Scopul *efectului de distanțare*, subliniază Brecht, constă într-o atitudine cercetătoare, critică, față de evenimentele imaginate de scriitor în vederea reprezentării lor pe scenă, creând climatul psihic necesar contemplării nepărtinitoare a unui fenomen. În timpul unui incendiu nu se poate sta de vorbă cu proprietarul casei, dar se poate discuta cu pompierii.

Opera de trei parale (scenă din spectacolul Teatrului „L. S. Bulandra")

Având ca punct de plecare o asemenea idee, Brecht recomandă, pe lângă operele care sunt rezultatul imaginației creatoare a scriitorilor, *epicizarea* unor evenimente contemporane, ca în piesele sale *Ascensiunea lui Arturo*

Ui poate fi oprită și *Capete rotunde și capete ascuțite*, în care sunt demascate : ascensiunea lui Hitler, abuzurile și crimele fascismului.

În *teatrul epic* al lui Brecht, scenele sunt independente. Diviziunea pe acte fiind exclusă, episoadele se succedă ca în nuvelă sau în roman, într-o ordine dictată de desfășurarea povestirii.

În unele piese, ca *Opera de trei parale*, *Mutter Courage și copiii ei*, înaintea fiecărui episod, acțiunea care urmează să aibă loc este rezumată, povestită anticipat, autorul urmărind prin aceasta să stimuleze capacitatea de înțelegere a cititorului, care, cunoscând în linii mari ceea ce urmează să se întâmple, își concentrează mai mult atenția asupra replicilor personajelor, aprofundând astfel conținutul piesei :

„Totul depinde de *subiect*, el este inima spectacolului de teatru. Căci din ceea ce se petrece *între* oameni își extrage el tot ce poate fi discutabil, criticabil, modificabil [...].

Marea acțiune a teatrului este subiectul, sinteza de ansamblu a tuturor evoluțiilor gestice".[1]

După Brecht, într-o epocă raționalistă, științifică, teatrul trebuie să se manifeste și el într-un spirit evident științific, spectatorii putând deosebi cauzele care le-au produs emoția.

Piesa de teatru epică, așa cum o concepe Brecht, nu presupune neapărat originalitate, ea poate fi varianta unei teme, ca în *commedia dell'arte*, sau reluarea unei legende, explicarea unei parabole, ca în *Cercul de cretă caucazian*.

DRAMATURG

Primele elemente ale teatrului epic apar la Brecht în *Omul e om*. Galy Gay, comisionar într-un oraș indian, ajunge, prin forța hazardului, soldat al armatei coloniale engleze. Schimbarea felului său de viață atrage după sine modificarea psihologiei eroului. Dintr-un om cu preocupări minore, timid și rezervat, el devine de o inimaginabilă cruzime, omorând cu mitraliera mii de locuitori pașnici. În schimb sergentul-major, violent și brutal în manifestările sale obișnuite, devine blând și sentimental o dată cu începerea ploilor. Iată, așadar, cum personajele teatrului brechtian nu sunt psihologii abstracte, așa cum le concepeau expresioniștii, ci oameni concreți, influențați de mediu.

După concepția lui Brecht, forma veche a teatrului nu reușea să raporteze manifestările conștiinței umane la relațiile sociale, întrucât în *Poetica* lui Aristotel umanitatea nu era privită în chip realist, ci era idealizată, sugerându-se că omul este prezentat în ce are esențial, reprezentativ.

Temă

Arătați care sunt, după Bertolt Brecht, trăsăturile fundamentale ale teatrului epic ; explicați această denumire

---

[1] B. Brecht, *Scrieri despre teatru*. Editura Univers, București, 1977, p. 239.

În *Domnul Puntila și sluga sa Matti* se înfățișează dualitatea personalității umane sub un alt aspect. Atunci când stăpânul este beat, relațiile sale cu servitorul sunt amicale. Când stăpânul se trezește, apartenența celor doi la categorii sociale diferite iese pregnant în evidență.

În *Cercul de cretă caucazian*, care are la bază o legendă chineză, regăsim povestirea despre înțeleptul Solomon. Fiindu-i aduse la judecată două femei ce se certau, fiecare având pretenția că este mama adevărată a aceluiași copil, Solomon a hotărât să fie tăiat copilul în două și să i se dea fiecăreia câte o jumătate. Bineînțeles că adevărata mamă a renunțat, pentru a salva viața copilului. În piesa lui Brecht, ruperea în două a personalității umane este exprimată printr-un simbol.

În *Viața lui Galilei*, duritatea din sufletul eroului se manifestă prin lupta dintre forța rațională a savantului și slăbiciunile omului care se trădează de frica chinurilor pe care le-ar putea suferi. După Brecht, un erou nu-și găsește locul într-o piesă de teatru fiindcă personalitatea sa strivește pe noneroi, iar istoria nu este produsul eroilor, ci al noneroilor, al maselor.

„MUTTER COURAGE ȘI COPIII EI"
(„MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER")

Mutter Courage și copiii ei este o cronică din Războiul de 30 de ani (1618—1648), purtat între principii protestanți din Imperiul Romano-German, pe de o parte, principii catolici și împărat, pe de altă parte, și transformat dintr-un război german într-un război european. Eroina este o negustoreasă ce-și târăște căruța încărcată cu mărfuri, la care, în locul calului, mort, sunt înhămați copiii ei.

Mutter Courage și copiii ei (scenă din spectacolul Teatrului de Comedie)

Ca majoritatea eroilor lui Brecht, Ana Fierling oscilează între tendințe și sentimente contrarii în ceea ce privește războiul. Pe de o parte, ca negustoreasă, profită de pe urma războiului, pe de altă parte, ca mamă, se teme de primejdia care-i pândește copiii. Viața sufletească a eroinei este ruptă în două de această sfâșietoare contradicție.

Întreaga piesă este un monolog al Annei, care comentează evenimentele. Acestea fiind povestite, este evident că nu avem de-a face cu situații dramatice, ci cu elemente narative, epice. Există totuși un conflict dramatic, dar nu exterior, istoric, ci interior, psihologic.

Războiul de pe urma căruia femeia își duce existența îi răpește pe toți trei copiii : băieții Eilif și Schweizerkas și fata Kattrin. În conținutul piesei sunt intercalate cântece și balade. Impresionant este episodul în care fata mută, Kattrin, salvează pe locuitorii orașului de la un măcel sigur. Penultimul episod, al 11-lea, începe printr-un rezumat al acțiunii, după care urmează indicațiile privind decorul :

„Ianuarie 1936. Trupele imperiale amenință orașul luteran Halle. Anna pierde și pe Kattrin și pornește singură înainte. Războiul e departe de a se termina.

Căruța hodorogită, oprită lângă o casă țărănească cu acoperișul uriaș de paie, e rezemată de un perete de stâncă. E noapte. Din crâng deodată iese un locotenent și trei soldați în platoșe și zale.

Locotenentul : Nu vreau să se audă nici un zgomot. Un strigăt și sulița te și străpunge.

Primul soldat : Dar ca să găsim o călăuză, trebuie să batem la ușă.

Locotenentul : Bătaia-n ușă merge. Ar putea fi un zgomot de vacă din grajd.

(Soldații bat în ușa casei. Deschide o țărancă bătrână, căreia unul îi astupă gura să nu țipe, pe când ceilalți doi intră în casă.)

O voce bărbătească din casă : Ce este ?

(Soldații scot din casă un țăran bătrân și pe fiul lui.)

Locotenentul (arată spre căruța din care s-a ivit Kattrin) : Mai e una. (Soldații o trag afară.) Mai e cineva ?

Țăranul : Asta-i băiatul nostru și asta-i o fată mută ; mamă-sa e în oraș după cumpărături pentru dugheana lor. E cantinieră. Ia, niște pribegi. Oamenii își vând în fugă lucrurile pe nimic.

Locotenentul : Băgați de seamă ! Liniște ! La zgomotul cel mai mic, sulița în mațe Îmi trebuie un om să ne arate cărarea spre oraș. (Arătând spre țăranul cel tânăr). Tu vino încoace !

Țăranul tânăr : Nu știu nici o cărare.

Al doilea soldat (rânjind) : Nu știe cărarea.

Țăranul tânăr : Catolicilor, nici un ajutor !

Locotenentul (către al doilea soldat) : Dă-i să guste nițică suliță.

Țăranul tânăr (trântit în genunchi și amenințat cu sulița) : Vreau mai bine să mor.

Primul soldat : Știu eu cu ce să-i cuminț im. (Se îndreptă spre grajd.) Două vaci și un bou. Ascultă, mă, dacă te încăpățânezi, ți le spintec.

Țăranul tânăr : Nu vă atingeți de vite !

Țărănca (plângând) : Nu ni le omorâți, că murim de foame, domnule căpitan.

Locotenentul : Dacă nu ascultați, s-a sfârșit cu ele.

Primul soldat : Încep cu boul.

Țăranul tânăr (către bătrân) : Ce zici ? Să mă duc ?

(Țărănca face semn cu capul că da.) Atunci, mă duc.

Țărănca : Vă mulțumim, domnule căpitan, că le-ați scăpat. Să vă ție Dumnezeu în vecii vecilor amin...

(Țăranul își oprește soția să urmeze cu mulțumirile.)

Primul soldat : Știam eu că țin mai mult la bou decât la pielea lor.

(Conduși de țăranul tânăr, locotenentul și soldații pornesc la drum.)

Țăranul : Aș vrea să știu ce gând au. Nu-i lucru curat.

Țărănca : Poate că-i numai o patrulă. Dar ce vrei să faci ?

Țăranul (rezemând pe acoperiș o scară și urcând pe ea) ; Vreau să văd dacă sunt singuri. (De sus.) Se mișcă ceva prin pădurice. Se înșiră de vale până-n cariera de piatră. Pe șosea — călărime cu tun. Peste un regiment. Miluiește, Doamne, orașul și pe cei din el !

Țăranul: Nu, toată lumea doarme. (Coboară.) Dacă răzbesc în cetate, îi omoară pe toți.

Țăranca: Or să dea paznicii de veste.

Țăranul: Se vede că pe cel din turn l-au omorât, altfel i s-ar fi auzit trompeta.

Țăranca: Dac-am fi măcar mulți...

Țăranul: Noi singuri cu o schiloadă...

Țăranca: Ce putem face?

Țăranul: Nimic.

Țăranca: M-aș fi gândit să ne strecurăm pân-acolo. E prea întuneric. Și-i primejdios.

Țăranul: Peste tot numai soldați. Nu le-am putea face nici un semn.

Țăranca: Ca să vie să ne spintece ăștia?

Țăranul: Nu-i nimic de făcut. [...]

(Pe nebăgate de seamă, Kattrin s-a strecurat la căruță, a luat de-acolo ceva pe care l-a ascuns sub șorț și urcă scara pe acoperișul casei [...] Pe acoperiș, Kattrin a început să bată toba scoasă de sub șorț.)

Țăranca: Isuse, ce face?

Țăranul: Și-a pierdut mințile.

Țăranca: Dă-o jos de-acolo, repede.

(Țăranul se repede la scară, dar Kattrin o trage-n sus pe acoperiș.)

Țăranca: Am pățit-o.

Țăranul: Nu mai bate, tâmpito!

Țăranca: Soldații împăratului ne măcelăresc.

Țăranul (caută pietre pe jos): Dă-te jos că dau cu pietre.

Țăranca: N-ai pic de milă de noi? N-ai inimă? Vin peste noi și ne omoară.

(Kattrin privește neclintită în depărtare și bate toba mereu.)

Țăranca (către țăran): Ți-am spus să nu primești haimanalele astea la noi. Ce-i pasă ei de vitele noastre?

Locotenentul (vine în fugă cu soldații și cu țăranul cel tânăr): Vă jupoi de vii!

Țăranca: Domnule ofițer, nu suntem noi de vină. S-a cățărat acolo pe furiș. Nu-i din casa noastră.

Locotenentul: Unde-i scara?

Țăranul: A tras-o la ea.

Locotenentul (spre Kattrin): Îți ordon să arunci toba jos.

(Kattrin bate mai departe.)

Locotenentul: V-ați învoit cu toții. Nu scăpați nici unul.

Țăranul: S-o dăm jos cu prăjina. S-au tăiat mai încolo niște brazi.

(Țăranca, în genunchi, se roagă.)

. . . . . .

Locotenentul: Își mai și bate joc de noi, că râde. Nu mai e de răbdat. O împușc! Ce-o ieși să iasă. Aduceți arma. (Soldații pleacă-n fugă să aducă archebuza. Kattrin bate înainte.)

Țăranca: Domnule căpitan, să-i sfărâmăm căruța și o să se oprească. E singurul lor avut.

Locotenentul (către țăranul tânăr): Sfărâmă-i-o! (Către Kattrin.) Dacă nu te oprești, îți sfărâmăm căruța. (Țăranul tânăr dă în căruță cu încetineală de câteva ori, cu o bucată de lemn.)

Țăranca: Ci mai stai odată, dobitoaco!

(Kattrin se tânguie uitându-se la căruță, dar bate toba mereu.)

Locotenentul: Nu mai vin odată boii ăia cu pușca?

oraș, ar fi început tunurile să tragă.

Locotenentul (către Kattrin): Degeaba, că nu te aude nimeni. Îți mai spun o dată: lasă toba, că te împușc.

Țăranul tânăr (aruncă lemnul cu care lovea în căruță): Bate, bate, nu te opri, că-i omoară pe toți. Bate mereu! Bate mereu!

(Soldatul îl trântește la pământ și bagă sulița în el. Kattrin plânge, dar bate.)

Țăranca: Nu i-o băga în spinare, pentru Dumnezeu, că-l omori!

(Soldații vin în fugă cu archebuza.)

Al doilea soldat: Colonelul face spume la gură. Ajungem la Curtea Marțială.

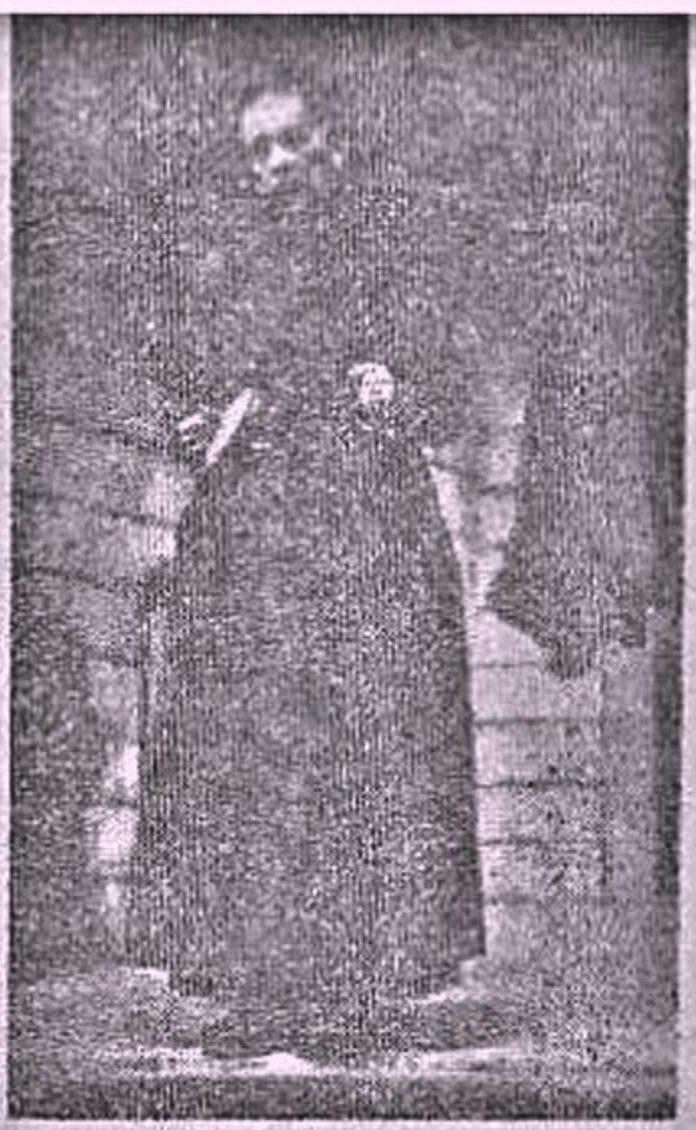
Locotenentul: În poziție! (Strigă către Kattrin, în vreme ce arma e pusă pe furcă.) Pentru ultima dată: Nu mai bate!

(Kattrin bate mai departe, cât poate de tare, plângând. Soldații trag. Kattrin e lovită. Mai bate de câteva ori, apoi cade încet.)

Locotenentul: S-a terminat cu gălăgia!

(Dar ultimelor bătăi de tobă le urmează bubuitul tunurilor din oraș. Se aud clopote din depărtare și tunuri.)

Primul soldat: A dracului, a izbutit![1]



Mutter Courage

Episodul de mai sus demonstrează că, în concepția nonaristotelică a *teatrului epic*, sentimentele nu sunt excluse, sacrificiul tinerei infirme Kattrin trezind compasiunea, calda afecțiune umană a spectatorilor.

Bertolt Brecht rămâne în istoria literaturii universale ca teoretician și inițiator al teatrului epic. Martor, în decursul existenței sale nu prea îndelungate, al unor mari și nimicitoare încleștări de forțe antagoniste, care au fost primul și al doilea război mondial, scriitorul german a luptat împotriva agresiunii și a militarismului imperialist, fiind un umanist și un pacifist.

Teme

1. *Aplicați principiile teatrului epic la piesa lui Bertolt Brecht* Mutter Courage și copiii ei.

2. *Citiți* Petru Rareș *de Horia Lovinescu. Justificați apartenența ei la teatrul epic.*

BIBLIOGRAFIE

Bertolt Brecht, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.

Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, București, 1977.

Romul Munteanu, *Bertolt Brecht*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966.

---

[1] B. Brecht, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958. p. 93—95, 96—97, 98—99.

CARACTERISTICI ALE DRAMATURGIEI SECOLULUI AL XX-lea

- Interferența genurilor
  - teatrul epic — B. Brecht
  - teatrul poetic — G. Lorga, L. Blaga
  - drama parabolă — F. Dürrenmatt
  - teatrul absurdului — S. Beckett, E. Ionesco
- Interferența speciilor dramatice (coemdie, dramă, tragedie)
- Rolul militant, politic al teatrului — B. Shaw, B. Brecht
- Preocuparea pentru adâncurile psihicului — L. Pirandello, E. O'Neill
- Modificarea structurii dramei și scăderea importanței conflictului — A.P. Cehov
- Mutații în realizarea personajului
  - personajul genetic: — teatrul expresionist — B. Brecht, L. Blaga
  - tratarea raportului dintre existență și aparență — L. Pirandello
- Interpretarea modernă a miturilor
  - E. O'Neill — *Din jale se întrupează Electra*
  - J. Giraudoux — *Electra*
  - J. P. Sartre — *Muștele*

POEZIA

(Prezentare generală)

Romantismul, deşi în crepuscul la jumătatea veacului trecut, trasează coordonatele fundamentale ale poeziei veacului al XX-lea, aşa cum, va sublinia Baudelaire : „Romantismul e o binecuvântare a cerului sau a infernului căreia îi datorăm stigmate eterne."[1]

Anticipări ale liricii actuale se manifestă încă din a II-a jumătate a secolului al XVIII-lea în intensitatea cu care J.-J. Rousseau se dăruieşte vieţii interioare. Timpul interior va constitui şi în lirica secolului al XX-lea refugiul de realitatea strivitoare. Adâncirea în interioritate atinge treptele abisale ale conştiinţei. Tensiunea dintre acuitatea intelectuală şi agitaţia afectivă, antagonismul dintre eul absolut şi „lume", suferinţa şi retragerea în sine sau în lumea fanteziei absolute sunt primele semne ale rupturii cu tradiţia.

Denis Diderot subliniază în stadiile sale de critică de artă apropierea modernă dintre reflecţia asupra poeziei şi asupra artei plastice, tonul fiind pentru vers ceea ce este culoarea pentru pictură. În concepţia lui Diderot, „magia limbajului" şi dinamica imaginii sunt supraordonate conţinutului limbajului. Tot în accepţia modernismului apare şi conceperea dezordinii şi haosului ca izvoare ale frumosului.

Romantismul german şi francez, prin Novalis, Victor Hugo, Gérard de Nerval, aduce noi elemente în procesul amplu de anticipare a poeziei moderne. Explicaţia alegorică a naturii, alunecarea spre mit, dezvăluirea abisală a fiinţei, includerea urâtului alături de frumos, ca o valoare estetică autonomă, tentaţia de căutare a absolutului, descoperirea universului visului, învecinat cu spaima şi cu absolutul, sunt numai câteva dimensiuni care vor străbate până în lirica secolului al XX-lea. Poeticul aproape identic cu liricul, primatul luciditătii reci în actul poetic, apropierea poeziei de magie într-o combinaţie nouă cu „construcţia" şi „algebra", rolul de incantaţie magică a cuvântului, autonomia limbajului poetic conduc spre o poezie care se adresează unor iniţiaţi. O astfel de creaţie poetică nu interesează prin „predicatele" şi calităţile ei inferioare (corectitudine, claritate, puritate), ci prin „predicate" superioare (armonie, eufonie). Poetica lui Baudelaire şi lirica lui A. Rimbaud şi St. Mallarmé

---

[1] Apud Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 26.

vor continua procesul înnoirii poeziei, aducând interioritate neutră în loc de sentiment, fantezie în loc de realitate, fragmente de lume în loc de unitate a lumii, haos, fascinare prin obscuritatea și magia limbajului.

Cu Baudelaire, poetul modernității, și E. Poe, lirica modernă este depersonalizată T. S. Eliot va accentua în eseurile și în opera sa „depersonalizarea", condiție a autenticității actului poetic. Ch. Baudelaire, ca și P. Valéry mai târziu, consideră că ceea ce conduce la poezia pură este munca, edificarea metodică a unei arhitecturi, operarea cu impulsurile limbajului.

De la E. Poe și Novalis, conceptul de calcul pătrunde în teoria poeziei și îl vor prelua Baudelaire, Apollinaire, Valéry. Lirica secolului al XX-lea va aborda, prin G. Apollinaire și T. S. Eliot, lumea orașului, a tehnicii, strivitoare a sufletului, privită ca o „atrofiere a spiritului". Urmând pe Baudelaire, G. Apollinaire și T. S. Eliot văd în logica absurdului o formă de evadare din realitate, o perspectivă spre irealitate. A. Rimbaud schițează principiile poeziei viitoare în două scrisori din 1871, care aduc în centrul problematicii conceptul de *„vizionar"*, reluând ideea veche a poetului vizionar, idee care circulă de la Platon la Montaigne și Victor Hugo. Reînviind conceptul, Rimbaud va considera că scopul poeziei este să „sosească în necunoscut". [...] „să vadă nevăzutul, să audă neauzitul"[1]. În această accepție se dezvoltă o poezie în care realitatea este deformată în imagini ireale, interceptând experiențe noi din haosul inconștientului. Rimbaud, anunțând pe G. Apollinaire, P. Eluard, G. Lorca, își adaptează limbajul formelor fanteziei, transpunându-l în versuri asimetrice, apropiate de proza lirică, dezarticulate metric, cu un material lexical de natură dominant nominală. Din poemele lui Rimbaud, tehnica inserției va străbate până la G. Apollinaire și T. S. Eliot, ca un punct comun între poezie și pictură.

Și la St. Mallarmé reținem absența unei lirici „de sentiment", ea fiind expresia fanteziei dirijate de intelect, a unei lumi autonome, care există *în* și *prin* cuvânt, atitudine cultivată și de P. Valéry, G. Lorca, I. Barbu. Poezia devine spontaneitate pură și sinceritate absolută aluzivă, sugestivă, plurivocă. Degajarea poeziei de artificii, libertatea sintactică, dislocarea sintaxei sunt alte caracteristici ale liricii lui Mallarmé, care vor fi preluate de G. Apollinaire, P. Valery, P. Eluard, T. S. Eliot etc.

Majoritatea poeților din secolul al XX-lea se resimt nu numai de influența romantismului, a lui Rimbaud și Mallarmé, mari deschizători de drumuri, ci și de a *simbolismului*, sub semnul căruia începe și creația poetică a lui R. M. Rilke și a lui G. Apollinaire sau P. Valéry și Ady Endre. *Simboliștii* vor prelua și ei visul și poezia magică, dar mai apropiați de Mallarmé decât de Rimbaud, nu caută, prin poezie, absolutul, certitudinile. Îmbogățind, mlădiind și eliberând limba poetică, ei vor continua reînnoirea realizată de romantism în poezie. *Simbolismul* netezește

---

[1] Apud Hugo Friedrich. *Structura liricii moderne*. Editura pentru Literatură Universală. București. 1969. p. 61.

calea unei generații care, după război, va relua principiile lui Rimbaud, îndeosebi descoperirile din lumea inconștientului și revolta sa împotriva nedesăvârșirii condiției umane. *Dadaismul și suprarealismul*, în epocă, reprezintă o încercare în acest sens. T. Tzara, André Breton, G. Apollinaire, P. Éluard caută în poezie o metodă care să le permită relevarea realității ascunse din viața inconștientă, acordând valoarea de cunoaștere grupărilor spontane de cuvinte și imagini, ivite din inconștient. Suprarealismul apare astfel ca un automatism psihic, dicteu al gândirii, în absența oricărui control al rațiunii, dincolo de orice preocupări estetice. *Naturalismul*, reprezentat de Maurice Le Blond și Francis Jammes, ca o reacție la simbolism, promovează o poezie a întoarcerii la natură, a regenerării ființei în comuniunea universală și va evalua în *neoromantism*. *Romantismul*, prin Charles Maurras și Jean Moréas, va tinde spre neoclasicism, reluând teme și imagini clasice, mitologice, promovând armonia, cultul formei și al stilului. *Futurismul*, reprezentat de Filippo Marinetti, apare ca un protest împotriva romantismului și tradiționalismului. *Ermetismul*

Oskar Kokoschka, *Autoportret* (1917) (Unul dintre reprezentanții expresionismului)

Max Ernst, *Au rendez-vous des amis* (1922) (Întâlnirea prietenilor). Tablou reprezentând grupul poeților și artiștilor suprarealiști și pe înaintașii lor. În picioare (de la stânga la dreapta) : Soupault, Arp, Morise, Rafael Sanzio, Éluard, Aragon, Breton Chirico, Gala Éluard. Așezați (de la stânga la dreapta) : Crevel, Ernst, Dostoevski, Fraenkel, Paulhan, Péret, Baargeld, Desnos.

Marc Chagall, *Paris par la fenêtre*
(Parisul văzut pe fereastră)

își propune să fie o poezie a viitorului și va fi ilustrat de St. Mallarmé, Paul Valéry, G. Ungaretti, Ion Barbu, S. Quasimodo, J. R. Jiménez, aducând incifrarea sensului poeziei și solicitând mai mult intelectul decât afectivitatea. *Unanimismul*, reprezentat de Jules Romains, inspirat de socialismul utopic al lui Fourier și de poezia lui W. Whitman, surprinde realitățile vieții moderne, suflul mulțimilor, orașul, uzinele, aspectele vieții moderne. *Expresionismul* este un curent literar constituit în Germania în primele decenii ale secolului al XX-lea. În accepția esteticii expresioniste, realitatea capătă o expresie nouă prin raportarea lucrurilor la absolut și printr-o participare patetică la imaginea creată. Poezia expresionistă este reprezentată de Gottfried Benn, Georg Trakl, Franz Werfel, Th. Däubler, Lucian Blaga. Accente expresioniste vom afla într-o parte din poezia lui Rainer Maria Rilke.

Lirica angajată abordează o poezie a evenimentului, reluând firul poeziei orale și al celei patriotice, ca o poezie a acțiunii, care exaltă eroismul, libertatea. *Paul Eluard, Louis Aragon, S. Esenin, V. Maiakovski, Garcia Lorca, P. Neruda* vor ilustra această formă a liricii.

În acest context poetic, se detașează într-un plan valoric universal personalitățile complexe ale lui Rainer Maria Rilke, G. Apollinaire, P. Valéry, P. Eluard, E. Esenin, F. García Lorca, T. S. Eliot, M. A. Asturias, R. Frost, Saint-John Perse și Rabindranath Tagore, care marchează cu pecetea perenității dezvoltarea liricii. Dincolo de încercările unor grupări efemere, în tabloul de ansamblu se definesc două mari orientări, al căror drum îl pregătiseră Rimbaud și Mallarmé: „lirica alogică, a formelor libere, [...] și o lirică a intelectualității și a austerității formelor"[1], poemul „Serbare a intelectului" (P. Valéry) și poemul „Prăbușire a intelectului" (A. Breton).

---

[1] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 150.

RAINER MARIA RILKE
(1875—1926)

... „Sunt o strună mare
peste largi, foşnitoare
rezonanţe-ncordată
. . . . . .
Puternic voi vibra deodată,
şi-atuncea împrejurul meu
totul se va cutremura,
şi duhul lucrurilor va zbura
către lumina care răsare
din sunetul meu"

(La marginea nopţii)

LIRICA GERMANĂ LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-lea

Apariţia lui Rilke în literatură, la răscruce de veacuri, în preajma anului 1900, corespunde unui moment în care are loc o vie reacţie neoromantică şi coexistă *impresionismul* cu *simbolismul*, *neoclasicismul* şi *expresionismul*. Poezia germană nouă manifestă tendinţă de a nu mai fi notaţie de privelişte sau de simple sentimente, ci intuiţie, sugestie şi evocare de dispoziţii sufleteşti sau meditaţie pe probleme fundamentale ale vieţii. Căutând să dea cuvântului adevărata lui valoare, poezia aceasta va fi densitate de idei, atmosferă, muzică şi plastică. Rilke, poetul care a exercitat o puternică influenţă la începutul veacului nostru, îşi modelează pe căi proprii opera, dincolo de diversele concepţii estetice, în zona dintre impresionism şi neoromantism, cu trimiteri până în expresionism.

Impresionismul se dezvoltă ca o mişcare categoric opusă naturalismului, sub influenţa curentului plastic cu acelaşi nume.[1]

Cultivat de A. France, A. Gide, P. Claudel, impresionismul se adresează realităţii cu o atitudine pronunţat subiectivă şi urmăreşte redarea diferenţiată a impresiilor, nu în formă clară, conturată, ci cu tehnica picturală a liniilor şi punctelor mobile, care sugerează contururi vagi, diafane, senzaţii vaporoase. Intensitatea impresiei resimţite lasă la o parte orice descripţie şi detalii. Orientarea estetică metafizică, forţa imaginativă onirică, nuanţa culorii şi a sunetului, starea sufletească surprinsă în esenţa ei definesc impresionismul. Individualismul secolului al XIX-lea ajunge în cadrul acestui curent

[1] În pictură, *impresionismul* este ilustrat de: *A. Renoir* (1841—1919), *C. Monet* (1840—1926), *C. Pissaro* (1830—1903), *E. Degas* (1834—1917), *A. Sisley* (1839—1899).

la maturizarea subiectivismului conceput ca o reconstruire a lumii, pornită din conștiința eului.

Sub influența manifestului simbolismului lui Moréas (1886) și a poeziei lui Baudelaire, Mallarmé, Verlaine și Rimbaud, se dezvoltă *simbolismul german*, ilustrat de Ștefan George (1868—1933) și Hugo von Hofmannstahl (1874—1929). Ca o reacție antinaturalistă, simbolismul german încearcă să surprindă poetic raporturile dintre idei și obiect, refuzând realitatea, în urmărirea unei frumuseți exterioare, pure. Efectele sinestezice realizate în metafore și imagini, sonoritățile și ritmica limbii creează sugestii și sentimente nedefinite, neclare.

Neoromantismul german se conturează către 1906 și este tot un curent antinaturalist, neunitar în formele de manifestare ca și impresionismul și simbolismul. Animat de idealul frumuseții și al unei vieți tragice eroice, *neoromantismul* se orientează către o lume a visurilor, a legendelor, a miturilor și istoriei. Psihologia, prin Sigmund Freud, descoperise adâncuri ale sufletului, privind conștiința în toate zonele ei. Psihanaliza lui Freud își propune, prin destăinuirea analitică, eliberarea din trecutul apăsător și o purificare prin conștientizarea trăirilor refulate, determinând în literatură interesul pentru treptele abisale ale vieții psihice.

Neoclasicismul se orientează către izvoare și forme clasice și acționează împotriva naturalismului și, în parte, a neoromantismului. Are totuși comun cu acest curent refugiul din realitate în lumea valorilor estetice și morale clasice, precum și cultul formelor și al genurilor literare.

In ciuda acestor căutări febrile și formule variate, prezente în epocă, poezia nu este lipsită de o perspectivă grandioasă, culminând în *expresionism*, o primă cristalizare valoroasă, după clasicismul weirmarian și romantismul deschizător de drumuri. Lirica surprinde stări emoționale ale sufletului, care evada dintr-o realitate plată, în mituri îndepărtate, în eul însingurat. *Expresionismul* este un curent literar care se dezvoltă în Germania între 1910 și 1925 și apare din protestul împotriva tradiționalelor forme convenționale. Se situează pe o poziție opusă impresionismului, ca un mod de expresie a realității și a idealurilor din epocă. Propunându-și reforma artei și a societății, urmărește sentimentele în adâncime, până la izvoarele primordiale : „Se tindea către interiorizare, către hotărâri spiritual-morale, către valori absolute, către construirea unui nou viitor, prin încordarea voinței". Artistul este chemat să re-creeze lumea : „prin strigăt, prin revoluționarea limbajului și a formelor [...] împotriva realităților obtuze ale unei civilizații zdruncinate"[1]. Expresionismul trece în literatură din arta plastică[2], exagerând orice trăire până la limita patosului și situând trăirea interioară mai presus de viața exterioară. Reprezentanții cei mai importanți ai curentului sunt : G. Trakl, G. Heym, Th. Däubler și F. Werfel. Lirismul tumultuos determină și o reînnoire a limbajului poetic, cuvintele devenind simboluri purtătoare de energii.

---

[1] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*, Editura Univers, București, 1972, p. 470.

[2] Reprezentanții curentului sunt : E. Munch (1863—1944), O. Kokoschka (1886—1980) etc.

Numeroasele curente și tendințe literare din epoca aceasta plină de căutări ne conduc spre delimitări în opera scriitorilor și integrarea lor într-o mișcare sau alta.

VIAȚA ȘI OPERA LUI RILKE

În creația lui Rilke, poet austriac, sunt receptate și cristalizate — într-o formă unică și nedepășită în literatura germană a veacului al XX-lea — toate aceste orientări estetice. Dincolo de direcțiile literare din epocă în lirica lui regăsim și ecouri din Whitman, care cântă armonia cosmică și a lumii moderne, elemente din simbolismul lui E. Verhaeren și P. Verlaine, poezia de senzații și de simboluri a lui Ch. Baudelaire. Rilke s-a născut la Praga la 4 decembrie 1875. Tatăl său, Joseph, fost ofițer, este un modest slujbaș de căi ferate, iar mama, Sophia, fiică de negustori cu veleități de aristocrată și literată. Anii copilăriei, petrecuți în grandioasa cetate a Pragăi, marchează în structura psihică a poetului predilecția pentru monumental, dimensiune cu care se va reîntâlni în lumea piramidelor egiptene, în stepa imensă a Rusiei sau în imnurile lui Hölderlin.

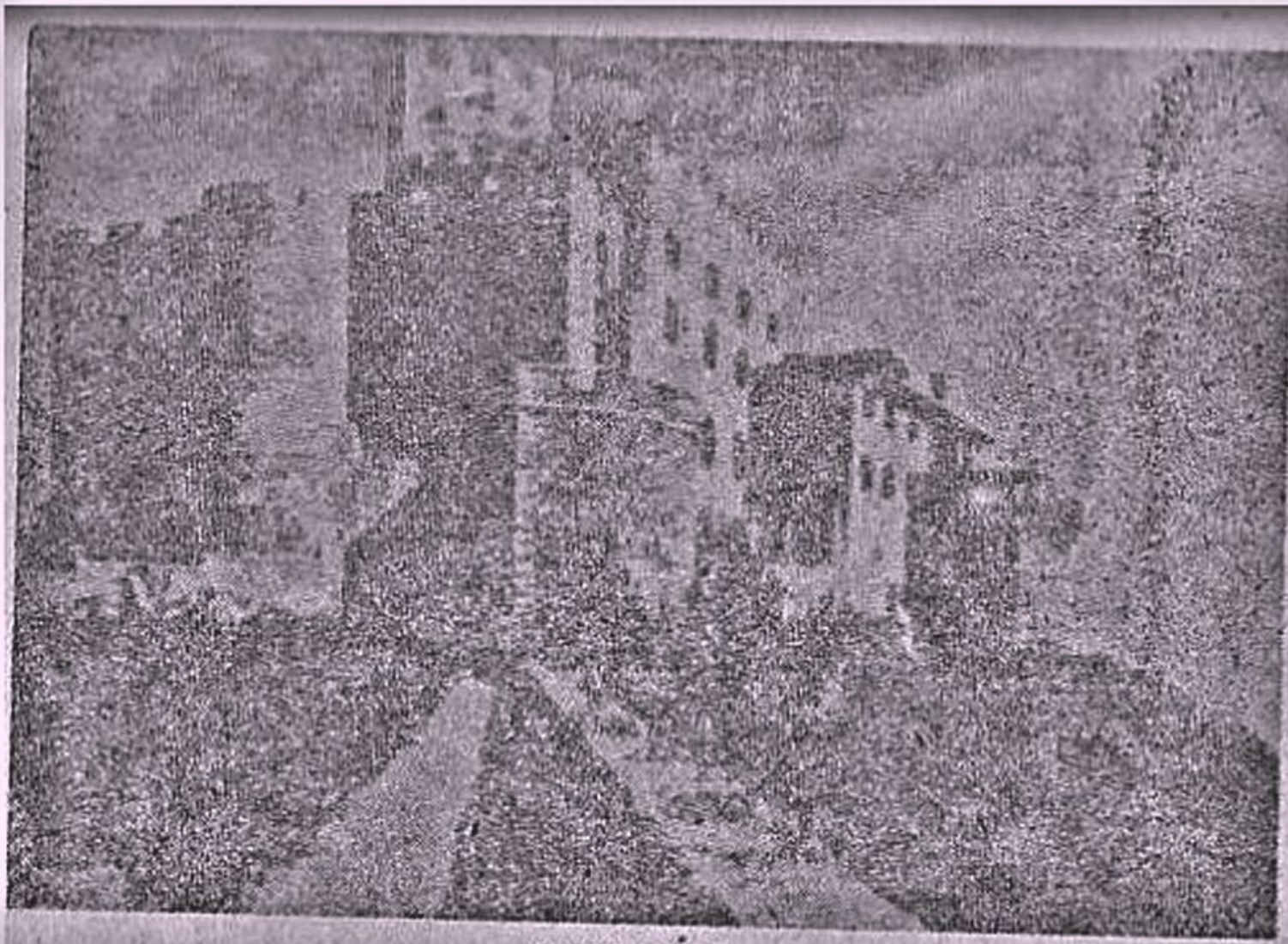
Copilăria și adolescența, cu puternice ecouri în operă, imprimă primelor poezii o notă melodioasă, melancolică, apropiată de cântecul popular. Renunță la cariera militară, căreia îl destinase familia, și se înscrie pentru scurt timp la Facultatea de Filozofie din Praga, pornind apoi spre München, unde se apleacă plin de încântare asupra istoriei artelor. Atras mereu de noi orizonturi, călătorește în Italia și apoi în Rusia, în tovărășia scriitoarei Lou Andreas-Salomé, protectoarea și inspiratoarea lui. Rusia înseamnă pentru Rilke o experiență cu adânci înrâuriri în conștiința și în opera sa, o deschidere spre nemărginit. Călător neliniștit, Rilke este mereu dornic de alte priveliști, în căutarea unui loc ideal, potrivit, a unei patrii spirituale, în care setea sa de absolut, puterea sa creatoare să capete forme concrete, să se descătușeze. *Cartea imaginilor* (1902) și *Ceaslovul* (1905) reprezintă punctul culminant al creației poetului din această perioadă și al tensiunii sale psihice în căutarea forțelor primordiale ale existenței. Se căsătorește cu sculptorița Clara Westhof și își continuă apoi peregrinările sale în Franța, Danemarca, Suedia, nordul Africii, Elveția, Spania. Pe aceeași linie de continuă căutare, de încordare spirituală, se înscrie și apropierea lui de sculptorul Auguste Rodin, al cărui secretar este un scurt timp și căruia îi consacră o monografie. Întâlnirea cu Rodin îi inspiră romanul *Însemnările lui Malte Laurdis Brigge*. Realizat pe un ton reflexiv, jurnalul lui Malte oglindește universul psihic și dezvoltă tema împlinirii ființei în izolarea unei vieți concentrate asupra ei înseși. Această perioadă înseamnă maturizarea lui Rilke ca poet, care se impune în contextul liricii germane cu *Poezii noi* (1907), urmate de *Partea a doua a poeziilor noi* (1908), expresie artistică efemeră a echilibrului dintre universul lăuntric și cel exterior.

Pe coasta Dalmației, lângă mare, la Duino, poetul aude primele acorduri ale *Elegiilor*, care vor fi desăvârșite în 1923 și publicate sub numele de *Elegii duineze*, alături de *Sonetele către Orfeu*.

Expresie a profunzimii gândirii rilkeene și a desăvârșirii artistice, elegiile și sonetele răspund marilor probleme care străbat lirica sa și constituie maxima împlinire a poetului.

În perioada următoare, Rilke traduce din poezia franceză, din Paul Valéry, și scrie obosit și apăsat de o leucemie acută. Se stinge, într-un sanatoriu din Montreux, pe malul lacului Geneva, la 29 decembrie 1926. Este așezat în cimitirul bisericii din Raron, pe Valea Rhônului, având următoarele versuri săpate pe piatra funerară :

„Trandafir, pură neunire, desfătare,
Al nimănui somn să fii sub atâtea pleoape."



Castelul Duino

FUNDAMENTAREA TEORETICĂ A OPEREI. CONCEPȚIA ESTETICĂ

Rilke avea nostalgia frumosului și-a absolutului, dorul fierbinte de purificare a sufletului prin arta menită să îmbrățișeze pământescul și infinitul. Fără să scrie un tratat special de estetică, și-a risipit cu dărnicie concepția despre artă și eseurile și scrisorile sale, dintre care *Scrisori către un tânăr poet*[1] cuprind cele mai importante idei pe această temă. Respectului pentru cuvântul scris, rod al îndelungatei convorbiri cu sine, al solitudinii grăitoare, Rilke îi adaugă convingerea că poetul se realizează „scriptic" și că devine astfel modelator de conștiințe. Poet adânc meditativ, căutând dezlegarea problemelor fundamentale ale vieții, Rilke alătură idei filozofice celor estetice, artistul fiind permanent dublat de neobositul cugetător. Căci, pentru el, viața dobândește valoare în măsura în care artistul poate cuprinde esența ei în cuvânt. Arta izvorăște din singurătate, din marea singurătate interioară, din adâncirea în sine. Solitudinea este calea prin care se pătrunde în ceea ce este dincolo de aparență, dincolo de lucruri :

„Oamenii au rezolvat (cu ajutorul convențiilor) toate lucrurile cât mai comod posibil și le iau nespus de ușor ; e însă limpede că trebuie să ne ținem de ceea ce e grav în ele ; [...]. Știm puține, dar că trebuie să ne ținem de cele grave e o certi-

[1] Aceste scrisori sunt adresate între 1902 și 1908 tânărului Franz Xaver Kappus bănățean de origine, născut la Timișoara, pe atunci urmând aceeași școală militară parcursă și de Rilke.

tudine care nu ne va părăsi ; e bine să fii solitar, căci solitudinea e grea ; şi faptul că un lucru e greu trebuie să ne fie motiv în plus pentru a-l împlini."[1]

În lumea aceasta a datului ultim, pe care poetul o aduce în opera lui, se ajunge prin coborârea în sine, în marea singurătate interioară. Din nemărginirea propriei solitudini, te regăseşti pe tine şi străbat răspunsurile la marile întrebări, înveţi să recunoşti încet puţinele lucruri în care durează frântura de veşnicie pe care o poţi iubi [...], la care poţi participa în taină"[2]. Creatorul trebuie „să fie o lume pentru sine şi să găsească toate în sine şi în natura la care a aderat"[3].

O altă idee asupra căreia insistă poetul este aceea că arta trebuie să izvorască din necesitate şi să exprime acordul dintre lumea interioară şi cea exterioară :

„Cercetaţi cauza ce vă îndeamnă să scrieţi ; cercetaţi dacă aceasta îşi întinde rădăcinile până în locul cel mai adânc al inimii, [...] întrebaţi-vă în ora cea mai de taină a nopţii : trebuie să scriu ? Răscoliţi-vă după un răspuns adânc. Şi dacă ar fi să sune o încuviinţare, dacă aveţi voie să întâmpinaţi această întrebare serioasă cu un simplu şi răspicat „trebuie", atunci clădiţi-vă viaţa după această necesitate."[4]

Împlinirea artistică a ceea ce străbate din adâncul fiinţei cere o creştere firească, o pârguire, „ o putere", spre a da ceva de valoare superioară :

„Trebuie să laşi să se desăvârşească orice impresie, orice sâmbure de sentiment, în sinea ta, în întuneric, în necuvânt, în inconştient, în sfera ce n-o poate atinge conştiinţa, şi să aştepţi cu adâncă smerenie şi răbdare ora de naştere a unei noi claritâţi ; asta, doar asta înseamnă că trăieşti ca artist ; în înţelegere şi creaţie."[5]

Temă

Citiţi următorul fragment dintr-o scrisoare către Franz Kappus şi căutaţi versuri din poezia lui Arghezi care exprimă aceeaşi concepţie despre artă :

„Aici nu se măsoară timpul, nu există anul şi zece ani nu reprezintă nimic ; a fi artist înseamnă : a nu face calcule şi a nu număra, a te dezvolta ca şi copacul care nu-şi grăbeşte sevele şi care stă consolat în furtunile de primăvară, fără spaima că ar putea să nu vină vara după asta. Vine. Dar nu vine decât la cei răbdători, care stau ca şi cum ar avea veşnicia în faţă, atât de liniştiţi şi de lipsiţi de griji. O învăţ în fiecare zi, o învăţ cu suferinţe cărora le sunt recunoscător. Răbdarea e totul."[6]

---

[1] Rainer Maria Rilke, *Scrisori către un tânăr poet*, Editura Facla, Timişoara, 1977, p. 49.
[2] Idem, *ibidem*, p. 40.
[3] Idem, *ibidem*, p. 20.
[4] Idem, *ibidem*, p. 18.
[5] Idem, *ibidem*, p. 28.
[6] Idem, *ibidem*.

Universul artistului trebuie să cuprindă, spune Rilke, natura, lumea în staloruicia ei, realitatea lucrurilor, pe care le va ridica în cuvânt. Acest „lucru" (Ding) este obiectul artei lui Rilke, așa cum poetul o spune în *A noua religie :*

„Slăvește îngerului lumea, nu cea de nerostit, *pe el,*
nu-l poți ului cu simțuri grandioase ; în cosmos,
unde el simte mai deplin, ești doar un novice...
. . . . . .
Arată-i cât poate fi de fericit un lucru, cât de
neprihănit, cât de al nostru
cum însuși jeluitorul chin se-ntruchipează pur,
slujește luând chipul unui lucru, sau moarte într-un lucru — și
dincolo de trupul viorii se pierde cu răpirea. Iată,
lucrurile-aceste trăind din petrecere, înțeleg
că tu le preamărești ;
trecătoare fiind, se încred în noi ca-ntr-un mântuitor,
în noi, cei mai trecători.
Atât e nevoie : să vroim ! Lucrurile, toate, trebuiesc
preschimbate
în inima nezărită, în — o, nesfârșit — în noi înșine !
Oricine, la urma urmelor, am fi noi
Pământule, oare nu asta e voia ta : *nevăzut*
în noi să renaști ?
. . . . . .
Ce alt, dacă nu preschimbarea, e arzătoarea-ți menire ?"

(Traducere — Dan Constantinescu)

Chemarea poetului, după Rilke, este de a apropia lucrurile lumii de om, de a le interioriza pentru a le descifra semnificațiile :

„Dacă vă țineți de natură, de ceea ce e simplu în ea, lucru aparent fără importanță, care abia este băgat în seamă de cineva și care poate să devină, așa, neobservat, măreț și nemărginit, dacă aveți această dragoste față de cele mărunte și dacă încercați modest de tot să câștigați încrederea lucrului care pare sărac, atunci toate vă vor părea mai ușoare, unitare și într-un fel se vor îmbina poate nu în rațiune, care rămâne în urmă uimită, dar în conștiința dumneavoastră cea mai adâncă, ceea ce înseamnă a fi treaz, a ști."[1]

UNIVERSUL LIRICII

Poezia lui Rilke trebuie interpretată în lumina reperelor introductive generale, pentru a-i pătrunde înțelesurile adânci. Evoluția operei lui Rilke, de la lirismul muzical la poezia plastică și simbolică, de la notațiile impresioniste la versurile de profunzime și până la forma imnică a elegiilor, corespunde freamătului nestins cu care poetul caută răspuns la întrebări filozofice fundamentale.

---

[1] Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, p. 32.

Ceaslovul, *Sonetele*, *Elegiile* și *Poemele târzii* înalță în universalitate poetul nu numai prin limbajul artistic, ci și prin tematica majoră abordată. Viața, moartea, iubirea, timpul, sentimentul infinitului și al eternității, aspirația spre absolut sunt temele care străbat poezia lui Rilke. Putem urmări două perioade în creația rilkeană : prima, de la volumele de debut până la *Elegiile din Duino* și a doua cuprinzând cele zece elegii, *Sonetele către Orfeu* și *Desăvârșite*. Versurile din *Poezii de tinerețe* rețin prin plasticitatea imaginilor și mărturiile lirice :

Ilustrație de Octav Grigorescu la *Sonete către Orfeu* de R. M. Rilke

„Ce tânăr sunt. M-aș dărui cu-nfiorare
oricărui zvon ce calea mi-o atinge ;
supus, în blânda vântului strânsoare,
precum în parcuri plante suitoare,
vrea doru-mi vrejurile să-și anine."

Ce tânăr sunt. M-aș dărui cu-nfiorare
(Traducere — Maria Banuș)

Motivul copilăriei, frecvent în lirica expresionistă, natura, meditația ușoară, iubirea, simțirea delicată, duioșia, impresiile fugitive străbat în versuri melodioase și pline de culoare.

Ceaslovul constituie punctul culminant al liricii din prima perioadă ; fondul poemelor îl constituie zbuciumul interior, căutarea înfrigurată, în plan rațional, a explicației existenței, nevoia de înțelegere și cunoaștere a absolutului. Interlocutorul dialogului din *Ceaslov* este, ca și în cunoscuții *Psalmi* arghezieni, simbolul idealului, al perfecțiunii. Nevoia certitudinii în această zbatere, dramatismul liric încarcă de neliniște versurile.

Temă

Citiți următoarele versuri argheziene și asociați-le ideilor lui Rilke din Ceaslov :

„...În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Și mă muncesc din rădăcini și sânger.
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din când în când câte un pui de înger."

Psalm (Tare sunt singur, Doamne, și pieziș)

Ilustrație de Octav Grigorescu la ciclul de poezii *Desăvârșite* de R. M. Rilke

Versurile se încarcă metaforic, sporind sensibilitatea plastică în materializarea ideii. Fluxul poetic este uneori abrupt, sacadat, sfidând prozodia tradițională :

„Vreau ființa toată să-ți reflect,
să-ți sorb.
nicicând să nu fiu prea bătrân sau orb,
să îți pot ține chipul greu, șovăitor.
Vreau să mă desfășor.
Nicicând nu vreau încovoiat să fiu,
căci nu sunt eu când sunt încovoiat.
. . . . . .
Vreau să mă zugrăvesc
ca pe-un tablou la care m-am uitat
aproape și îndelungat,
ca vorbele de mine înțelese,
ca un urcior de fiecare zi,
ca fața mamei,
ca o corabie ce mă culese
și mă goni
prin viforul cel mai de moarte."

Sunt prea singur pe lume și
totuși nu-s singur destul
(Traducere — Maria Banuș)

Temă

Ce accente noi dobândește tema din Ceaslov *în următorul fragment din* Psalm *de Lucian Blaga ?*

„În spinii de-aici, arată-te, Doamne,
să știu ce aștepți de la mine.
Să prind din văzduh sulița veninoasă
din adânc azvârlită de altul să te rănească sub aripi ?
Ori nu dorești nimic ?

Ești muta, neclintita identitate
(rotunjit în sine a este a),
nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea.
Iar stelele intră în lume
deodată cu întrebătoarele mele tristeți.
Iată e noapte fără ferestre-n afară."

Tema morții îngemănată cu viața va reveni și în celelalte poeme.

Temă

Citiți următoarele versuri, meditați asupra sensului lor și comparați-le cu modul în care abordează Lucian Blaga aceeași temă în poezia Gorunul :

„Căci noi suntem doar coaja, frunza doară.
Moartea cea mare, ce-i în orișicine,
ea-i acel fruct pe care totu-l împresoară."

Căci noi suntem doar coaja, frunza doară.

(Traducere — Maria Banuș)

In *Cartea imaginilor* Rilke caută esența, realitatea lăuntrică a lucrurilor, care au un suflet al lor, pe care poetul este chemat să-l descopere :

„Lucrurile-s trupuri de viori,
în care întunericul vibrează ;
plâns de femei în umbra lor visează
și în adâncul lor de multe ori
prin somn se zbate ura adunată
de neamuri întregi...
Puternic voi vibra deodată,
și-atuncea împrejurul meu
totul se va cutremura,
și duhul lucrurilor va zbura
către lumina care răsare
din sunetul meu
și care prin strâmte, sterpe spărturi,
în vechile guri
de prăpăstii profunde,
mereu,
pătrunde."

La marginea nopții
(Traducere — Al. Philippide)

Copilăria, iubirea, natura, unele motive luate din istorie sau legendă dau variație tematică acestui ciclu de „imagini". Moartea ca formă matură a vieții ce se revarsă în infinit apare în *Epilog* :

„Mare e moartea,
peste măsură.
Suntem ai ei
cu râsul în gură
Când, arzătoare, viața
ne-o credem în toi,
moartea, în miezul ființei,
plânge în noi."

(Traducere — Lucian Blaga)

Ciclul *Poezii noi* aduce o frânare a meditației în tipare lirice mai concise și îmbogățește universul liric rilkean cu impresii de artă, mituri, sculpturi, evocări de figuri legendare. Marea lecție a muncii primită de la Rodin se resimte în cumpănirea mijloacelor artistice și în precizia plastică.

Temă

Citiți următoarea poezie și reținești rolul interogației în exprimarea sentimentului de iubire :

„Cum să opresc sufletul meu spre a
nu se uni cu-al tău ? Cum să-l sui oare
deasupra ta spre un alt ideal ?

la țărmu-acela-n bezne-ascuns, spre a-l
pune-ntr-un loc străin, tăcut și care
să stea, când profunzimi vibrează în val.
Și totuși, ce pe tine și pe mine
ne mișcă, știe—arcuș—să ne îmbie,
din două coarde unic sunet dând.
Ce instrument ne ține-n acordare?
Și care-artist în mâna lui ne are?
O, cântec blând."

Cântec de iubire

(Traducere — Eugen Jebeleanu)

Sunt caracteristice pentru tematica acestui ciclu de versuri, pentru bogăția motivelor și mai ales pentru saltul realizat în dezvoltarea artistică a lui Rilke poemele: *Călușeii*, *Deținutul*, *Fântâna romană*, *Orfeu*, *Euridice*, *Hermes*, *Alcesta*, *Pantera* etc. Poeziile acestea aduc desăvârșita stăpânire plastică a materialului poetic, a versului care capătă linie și relief. Poetul dă formelor pe care le creează semnificația simbolului la care poate înălța sensul lucrurilor contemplate. Expresioniștii vor adăuga acestui procedeu de a abstractiza, de a reduce lucrurile la o expresie unică, strigătul sufletului descătușat de rațiune.

Perioada următoare înseamnă apogeul creației rilkeene, maturitatea supremă. *Elegiile din Duino* și *Sonetele către Orfeu* aduc adâncimi noi ale gândirii poetului, pătrund în zone noi ale sufletului și cuprind viziuni ultime ale căutării neobosite a absolutului. Orfeu este simbolul metamorfozării care străbate viața și moartea, este cântărețul omului pe care-l slăvește. Forma amplă și gravă a elegiilor exprimă identificarea poetului cu lumea, sentimentul de adâncă fericire, al uniunii cu forțele cosmice, cu ceea ce este pur și veșnic, cu absolutul.

Temă

Ce temă abordează poetul în versurile următoare din Sonetul XXVII?

... „Ah, trecătoare stihie!
Treci prin cel ce te-mbie
— încrezător — ca un fum...
Dar cei ce suntem înfăptuim,
știind că trecem, cât dăinuim:
unelte pe-al zeilor drum."

(Traducere — N. Argintescu-Amza)

În *Desăvârșite* se concentrează temele și motivele variate din toate ciclurile anterioare. Abstractizarea din *Elegii* se difuzează, ideile transpar în forme fluide învăluite într-o ușoară exaltare a elementului di-

namic din peisajul natural sau cel sufletesc. Viața apare și aici în consonanță cu fiorul morții, uneori cu accente de grave neliniști, alături de versuri în care se cântă iubirea, mitul eternului feminin în ritm de odă, de suprem elogiu. În universul liricii lui Rilke, în lumea densă și abstractă a unor dramatice căutări de echilibru interior, iubirea aduce o lumină.

Temă

Cum abordează Rilke iubirea în următoarele versuri? Asociați-le cu Psalmul de taină *al lui Arghezi.*

„O, tu, iubită
dinainte pierdută, niciodată-ntâlnită,
eu nu mai știu care cântec ți-i drag.
Nu mai încerc, când viitorul vine,
să te găsesc. Toate marile
imagini din minte, priveliștea văzută-n zare,
târguri și turnuri și poduri și
nebănuite cotituri de drumuri
și vlaga acelor tărâmuri
cutreierate pe vremuri de zei:
toate în mine se-nalță
spre slava ta, tu, pierdută mereu.

O, tu ești grădinile
pe care le-am privit cu-atâta
nădejde. O fereastră s-a deschis
în casa de țară: — și tu, gânditoare,
aproape c-ai intrat după mine. Am găsit
ulițe pe care tocmai trecuseși,
și uneori oglinzile vitrinelor
erau înc-ametite de tine și răsfrângeau speriate
chipul meu, brusc apărut. Cine știe
dacă n-a răsunat cântecu-aceleiași păsări
prin fiecare dintre noi, aseară?
O, tu, iubită

(Traducere — Al. Philippide)

Poezia *Amintire (Erinnerung)* face parte din volumul *Cartea imaginilor (Das Buch der Bilder*, 1902) și reunește, într-o formă sintetică, motive și idei abordate în întreaga operă. Sunt versuri care-l reprezintă pe Rilke în dominantele lirismului său, în reflexivitatea și măiestria sa artistică. Se definește aici poetul însetat după marile taine ale vieții, apropiindu-se de lumea esențelor existenței umane.

ERINNERUNG

Und du wartest, erwartest das Eine,
das dein Leben unendlich vermehrt:
das Mächtige, Ungemeine,
das Erwachen der Steine,
Tiefen, dir zugekehrt.

AMINTIRE

Și iarăși aștepți, aștepți ce pare menit
viața să ți-o mărească la nesfârșit.
Aștepți ce de altă tărie ține,
ce-i unic, puternic din cale-afară,
trezirea pietrelor,
adâncimi întoarse spre tine.

Es dämmern im Bücherständer
die Bände in Gold und Braun;
und du denkst an durchfahrene Länder.
an Bilder, an die Gewänder
wiederverlanorener Fraun.

Und da weißt du auf einmal: das war es
Du erhebst dich, und vor dir steht
eines vergangenen Jahres
Angst und Gestalt und Gebet.

În culoare crepusculară
pe etajere apun
volumele-n aur și brun.
La țări te gândești, ce-ai străbătut,
la chipul și la veșmântul
unor femei pe cari le-ai pierdut.

Și știi dintr-o dată: aceasta a fost.
Și te ridici și-n față vezi spaima,
figura și taina
unor ani ce-au trecut.

(In românește de Lucian Blaga)

În *Amintire* regăsim cristalizate, într-o densitate poetică unică, temele majore rilkeene: viața, idealul, absolutul, iubirea, căutarea fausmeditație pe marginea acestor probleme existențiale, poezia este o elegie al cărei ton grav final crește din cântecul patetic al primelor versuri și din cadența liniștitoare care anunță solemn că toată străduința de a te apropia de absolut devine „amintire". Rațional, „pare menit" să împlinim autodepășirea sferei existențiale, înguste într-o neostoită zbatere și așteptare, dar dramatica experiență a vieții îți descoperă esența, realitatea ultimă, „spaima", moartea. Aparența accesului în absolut este anulată de esența care se descoperă urcând din adâncuri, rostită în simplitatea marilor adevăruri:

„Și știi dintr-o dată: aceasta a fost.
Și te ridici și-n față vezi spaima.
figura și taina
unor ani ce-au trecut."

Ceea ce rămâne la capătul înfiguratei căutări a idealului este „amintirea" încercărilor de a te înălța spre culmi, plinătatea zărilor adânci ale conștiinței care păstrează urmele, refulare a tuturor acestor neîmpliniri.

Structurată compozițional din două sextine și un catren, poezia se desfășoară prozodic în concordanță cu tonalitatea sentimentelor, care evoluează de la efuziunea lirică a „așteptării" la calmul crepuscular al amintirii.

Prima strofă enunță simplu o stare umană definitorie, o dimensiune care dă sens vieții: așteptarea, aspirația spre absolut. Este în noi puterea nemărginită a autodepășirii, ipostază profund umană:

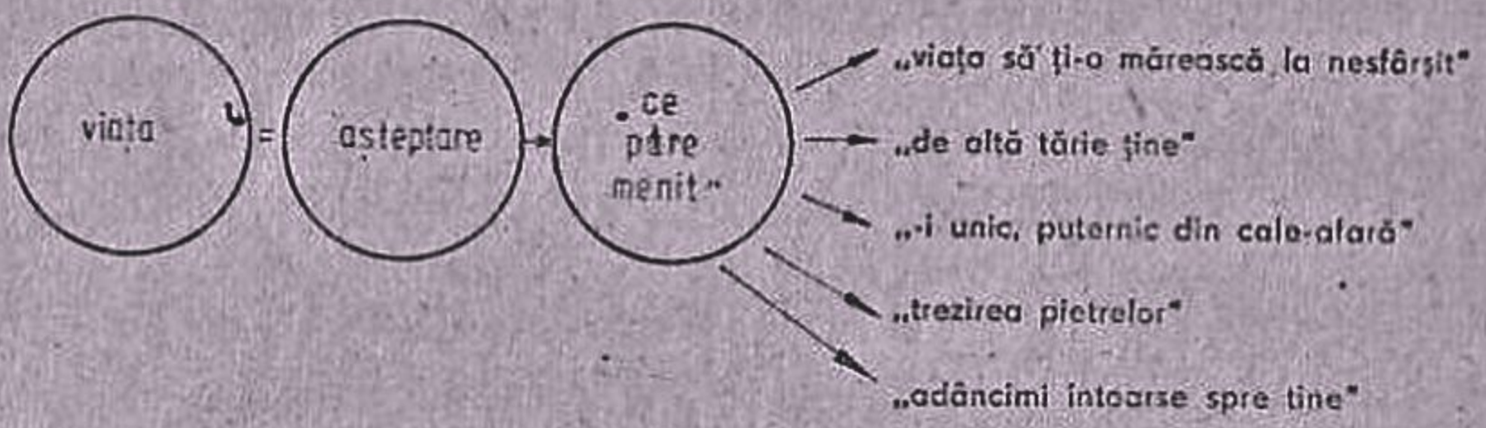
„Și iarăși aștepți, aștepți ce pare menit
viața să ți-o mărească la nesfârșit."

Reținem rolul verbelor în definirea acestei stări psihice: „aștepți", „aștepți", „să mărească", precum și locuțiunea adverbială cu rol de epitet „la nesfârșit", sugestivă pentru prețul infinit al așteptării. Unitatea sintactică poetică următoare amplifică sfera idealului cu note noi: „ce de altă tărie ține, / ce-i unic, puternic din cale-afară, / trezirea pietrelor, / adâncimi întoarse spre tine". Substantivele sugerează forța absolutului și deosebirea de structură dintre real-ideal, situându-ne rațional

în miezul dramei, a cărei cheie o vom găsi în ultimele versuri. Ideea unicității, a atotputerniciei absolutului este întărită de metafora „trezirea pietrelor", sugerând asociații mitice.

Temă

Interpretați următoarea reprezentare grafică a ideilor din prima strofă; meditați pe tema raportului real-ideal:



Ceea ce te-ndeamnă și-ți dă putere interioară în această neobosită așteptare este sentimentul posibilității depășirii existenței plate, al evadării din realul îngust, mărginit, spre infinit. Sextina următoare aduce realitatea care ne umple viața, „amintirea", împlinită din ceea ce a fost zbatere și căutare de autodepășire, pe căi deosebite. Ca-n drama faustică, nici știința, filozofia, nici călătoria spre alte orizonturi sau iubirea nu aduce liniștea sufletească. Toate aceste experiențe, căi de a te apropia de ideal, „apun" într-o culoare „crepusculară" și-n depozitul amintirilor își păstrează tenta de „aur și brun":

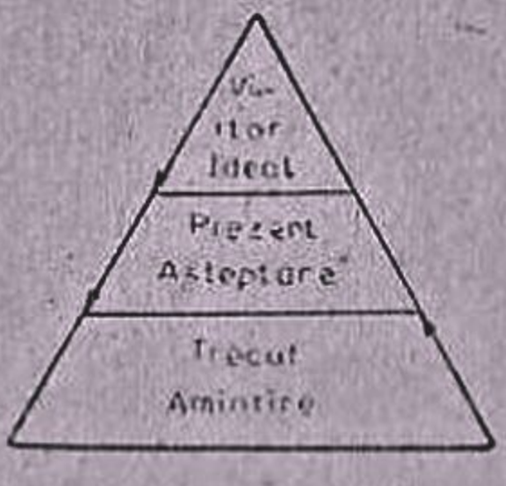
„În culoare crepusculară
pe etajere apun
volumele-n aur și brun
La țări te gândești, ce-ai străbătut.
la chipul și la veșmântul
unor femei pe cari le-ai pierdut."

Simplitatea stilului, în afara fondului cromatic de apus cu rare străluciri, adâncește meditația poetică.

Verbele din final de vers: „apun", „ai străbătut", „ai pierdut" anunță momentul culminant din catrenul final:

„Și știi dintr-o dată: aceasta a fost".

Verbele la prezent „știi", „(te) ridici", „vezi" definesc această stare de trezire din lumea aspirației în dramatica și absurda realitate a „spaimei", moartea. Tot ce „a fost" aparține clipei care fuge, timpului ireversibil, morții pe care o purtăm fiecare în noi, căci această față nevăzută a vieții, moartea, este „mare [...] peste măsură. / Suntem ai ei / cu râsul în gură".



Temă

Ce asociaţii puteţi stabili între parabola din drama lui Samuel Beckett, Aşteptându-l pe Godot, *şi poezia* Amintire *de Rilke ?*

Concluzia versurilor, sobrietatea stilului, variaţia prozodiei libere după fluxul ideilor şi-al melancoliei sfâşietoare dau valoare majoră acestei poeme, în care regăsim personalitatea puternică a marelui Rilke.

Temă

Interpretaţi următoarea reprezentare grafică, pe fondul versurilor din catrenul final al poeziei :

Întru pomenirea lui Rainer Maria Rilke

POETUL

Prietenă, să nu mai rostim zădarnicul sunet
cu care-l chemau muritorii...
Astăzi, vorbind pentru toţi
el nu are chip şi nu are nume — poetul!
Viaţa lui mult ne-a mirat
ca un cântec cu tulbure tâlc,
ca un straniu eres.
În ani de demult
poetul, cuvântul strivindu-şi, a îndurat
năpastele toate cu bărbăţie
şi cele mai mari, cele mai crunte dureri, şi le-a stins
în muntele singurătăţii, ce şi-a ales,

. . . . . .

Poetul, cu numele şters şi pierdut, s-a retras
sub pavăza muntelui.

făcându-se prieten înaltelor piscuri de piatră.
Și neajuns, neclintit a rămas în jocul destinului,
flancat de albe și negre solstiții,
mare și singur.

. . . . . .

Muri poetul ucis sub soare de un trandafir.
de-un ghimpe muiat
în simplu albastru, în simplă lumină.
De-atunci, în frunzare-aplecate
privighetorile toate-amuțiră
uimite de cele-ntâmplate.

. . . . . .

Și nu știu nimic pe pământ
ce ar putea să le-ndemne
să cânte iar.

(Lucian Blaga)

BIBLIOGRAFIE

Rainer Maria Rilke, *Versuri*, Editura Tineretului, București, 1966.

Rainer Maria Rilke, *Elegii duineze, Sonete către Orfeu*, Editura Univers, București, 1978.

Rainer Maria Rilke, *Scrisori către un tânăr poet*, Editura Facla, Timișoara, 1977.

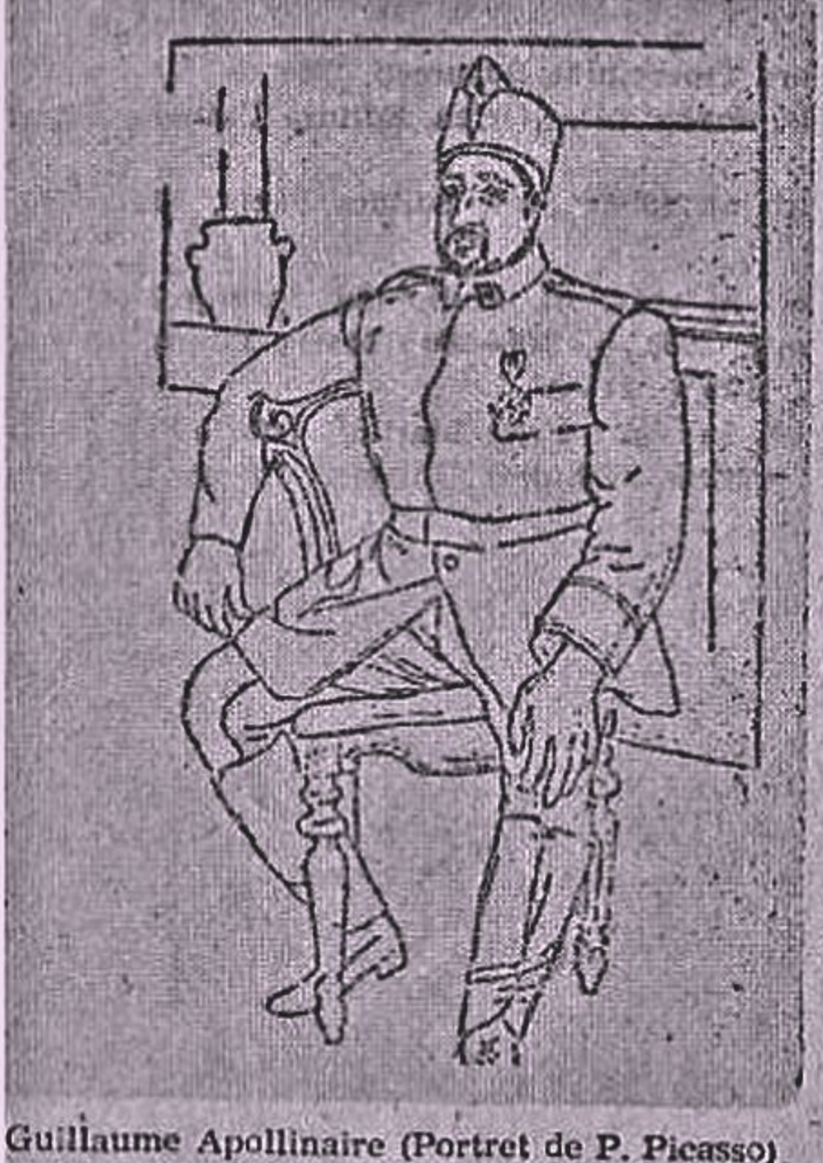
Însemnări despre poezia lui Rilke. În vol.: Al. Philippide, *Scriitorul și arta lui*. Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 348—366; Maria Banuș, *Descoperirea lui Rilke*. În „Secolul 20", nr. 12, 1975, p. 24—27.

Fritz Martini, *Rainer Maria Rilke*. În vol.: Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*, Editura Univers, București, 1972, p. 430—435.

GUILLAUME APOLLINAIRE
(1880—1918)

„Eu cuget asupra acestei dispute lungi
asupra tradiției și inovației
Asupra Ordinii și Aventurii
. . . . . .
Fiți înțelegători când ne comparați
Cu cei ce-au fost desăvârșiren ordinii
Pe noi care umblăm pretutindeni după aventură
Noi nu vă suntem dușmani
Noi vrem să vă dăruim domenii întinse și ciudate
În care misterul în floare se dă cui îl culege
Acolo-s focuri noi și culori nemaivăzute
Mii de vedenii ușoare ca visul
Care cer întruchipare
. . . . . .
Fie-vă milă de noi cei care luptăm cu fruntariile
Nemărginirii și viitorului"

(Frumoasa roșcată)



Guillaume Apollinaire (Portret de P. Picasso) (1918).

ÎN CĂUTAREA UNEI NOI ESTETICI POETICE

Tabloul liricii franceze, la hotar de veacuri, încărcat de direcții și grupări efemere, își aștepta poetul care să creeze, din aceste tendințe contradictorii, o *estetică* nouă, mesaj al poeziei secolului al XX-lea. Îi revine lui Guillaume Apollinaire meritul acestei împliniri, pornite din dorința de a fi „un poet nou", care nu se îndepărtează însă de Villon și de Nerval, da Laforgue sau Verlaine. Acest poet, a cărui operă este deschizătoare de drumuri în lirica franceză, Wilhelm Apollinaris de Kostrowitsky, zis Guillaume Apollinaire, s-a născut la Roma în 1880. După studii începute la Paris, pătrunde în cercul artiștilor moderniști: Picasso, Braque, Max Jacob, în momentul în care se afirma cubismul[1]. Fără o inițiere de strictă specialitate, cu o putere de intuiție a artei plastice, Apollinaire, după întâlnirea cu

[1] Școala artistică modernă, apărută între 1906 și 1908; susține că diverse aspecte ale aceluiași lucru pot fi simultan reprezentate sub formă de figuri geometrice. Anunțat de Cézanne și de sculptura negrilor, este reprezentat de: Pablo Picasso (1881—1973), Georges Braque (1882—1963), Constantin Brâncuși (1876—1957).

Picasso, devine un competent cronicar al acestei arte. Călătorește în Germania și Austria, poposind mai mult în Renania, unde vizitează muzee și monumente ale artei medievale, care-l captivează. Poetul descoperă farmecul vechii Germanii, peisajele și tradițiile, liedurile și legendele, imagini ce se regăsesc în numeroase poeme. Activitatea sa pusă în slujba artelor plastice, consemnată în eseuri, recenzii, cronici, culminează cu studiul *Pictorii cubiști — Meditații estetice*. Stăpânind o vastă cultură, dotat cu un remarcabil spirit analitic, Apollinaire se impune printre criticii timpului său. Romantic, boem și nonconformist, duce o existență agitată, alternând cu preocuparea pentru evoluția artelor plastice și pentru promovarea talentelor cu pasiunea pentru poezie — în căutarea neobosită a frumosului —, puternica sa înclinație nativă.

În 1908 întâlnește marea sa iubire, pe pictorița Marie Laurencin, care-i va inspira numeroase poeme; străbătute de regretul și tristețea adâncă pentru dragostea apusă. După ce încearcă o apropiere între futurismul inițiat de Marinetti și cubismul francez, pentru a ajunge la o singură mișcare de avangardă, se detașează de această orientare, reproșându-i arbitrarul în opoziție cu riguroasa disciplină a cubiștilor. Deși puternic atras de spiritul novator, Apollinaire îi fixează limite, dincolo de care finalitatea artei îi pare compromisă :

„Nu vom rătăci în viitorul necunoscut, care, rupt de eternitate, nu-i decât o vorbă care mână omul în ispită. Nu ne vom slei forțele să prindem prezentul prea efemer, căci pentru artist el nu-i decât o mască a morții : «moda»."

(Cele trei virtuți plastice)

La izbucnirea războiului din 1914, Apollinaire cere să fie încorporat și trimis pe front. Rănit de o schijă de obuz, după o lungă convalescență și după ce-și reia activitatea, împărțindu-se între poezie și critica de artă, se stinge în 1918 și este înmormântat în cimitirul Père-Lachaise.

Apollinaire transfigurează în opera sa propria-i experiență de viață, evenimentele biografice fiind adeseori puncte de plecare pentru poemele sale; după cum însuși mărturisește :

„Fiecare dintre poemele mele este comemorarea unui eveniment din viața mea."

Critica de artă a fost pentru el o preocupare constantă, dar poezia l-a imortalizat. Creația literară a lui Apollinaire se desfășoară pe un registru liric larg și variat, începând cu catrenele *Bestiarului*, exemple de joc literar gratuit, despre tradiția poeziei pure a „descriptivilor", continuând cu *Alcooluri*, volum aparent eteroclit, care închide într-un joc continuu noul și vechiul, trecutul și prezentul, dragostea și suferința, amintirea și legenda, faptul biografic fiind dominant. *Caligramele*, poeme de pace și de război, își datoresc titlul ideogramelor lirice, ciudate, care sunt intercalate printre poemele de factură tradițională. Privitor la aceste originale creații, Apollinaire îi scria lui Yves Blanc :

„...ele nu țin de nici o formulă, ci corespund unor necesități poetice, importante, pe care nu le înțelegi încă [...]. Ideogramele mele sunt destul de clare, și în fond nu au nevoie de comentarii. Este partea cea mai nouă din opera mea dinainte de război. [...] iubesc această noutate a spiritului meu."

Volumele postume : *Există*, *Poeme pentru Lou*, *Poeme pentru Madeleine* și *Poeme regăsite* cuprind poezii de iubire, impresii despre război, meditații pe teme diferite, amintiri.

Numeroasele principii risipite în articolele sale cu referire directă sau indirectă la poezie conturează o estetică originală, fundament teoretic al operei. Apollinaire cultivă „vechiul joc al versurilor", cum însuşi afirmă, dar este mereu ispitit de „demonul modernismului", în căutarea unui „nou realism", mai real decât realul, pe care l-a numit „suprarealism", înainte ca mişcarea propriu-zisă să fi apărut. Poetul consideră că inovaţia nu exclude tradiţia şi susţine coexistenţa lor.

Temă

Comparaţi cum se concretizează aceste idei în următoarele două fragmente poetice:

„Eu cuget asupra acestei dispute lungi
asupra tradiţiei şi inovaţiei
Asupra Ordinii şi Aventurii
Voi a căror gură e făcută după chipul
gurii lui Dumnezeu
Gură care este ordinea însăşi
Fiţi înţelegători când ne comparaţi
Cu cei ce-au fost desăvârşirea ordinii
Pe noi care umblăm pretutindeni după aventură"

Frumoasa roşcată
(Traducere — Mihai Beniuc)

„Nu-i mort decât ce încă în lume nu-i născut
Strălucitorul mâine e pal lângă trecut
Inform e şi-i aproape de ceea ce-i perfect
Îmbină laolaltă sforţare şi efect"

Cortegiu
(Traducere — Virgil Teodorescu)

Grupările poetice din acea perioadă (romantism, naturism, futurism, unanimism) reproşau simbolismului îndepărtarea de viaţă. Apollinaire, atent la toate aceste experienţe, îşi caută calea sa proprie, dornic să scoată la lumină afinităţile care există între gândire şi limbaj. Dacă Mallarmé căuta să surprindă hazardul, Apollinaire vrea să-l experimenteze, poeticul însemnând imprevizibil, asociaţie liberă, neîngrădită de nici un raţionament. Poetul luptă pentru restabilirea spiritului de iniţiativă, pentru clara înţelegere a timpului său şi pentru a deschide căi noi în universul interior şi exterior, căi cu nimic inferioare celor pe care le descoperă savantul. Numeroase poeme, uşor programatice, surprind aceste idei.

Temă

Citiţi următoarele versuri din poemul Colinele *şi comentaţi ideile estetice noi cu privire la misiunea artei şi a artistului:*

„Sosit-au vremurile magiei
Ele-s aici se-ntorc la voi
Cu miriade de minuni
Ce nu s-au preschimbat în basme

Căci nimeni nu le-a-nchipuit
Adâncuri ale conştiinţei
Veţi fi ca mâine cercetate
Şi cine ştie ce făpturi

Vor fi răpite din abisuri
Cu universurile-ntregi
Iată-nălțându-se proorocii
Ca albăstrii coline-n zare
Și ei vor ști precise lucruri.
Precum savanții cred că știu
Iar noi le-om răspândi oriunde
Dorința este marea forță
Și vino fruntea să-ți sărut
O tu ușoară ca văpaia
Din care-ai moștenit durerea
Și strălucirea și dogoarea

. . . . . .

Vremi de răscruci și de pustiuri
Vremi de *coline* și de piețe
Venit-am vrăji să fac aici
Să pun în joc un talisman
Defunct și mai subtil ca viața

. . . . . .

Am stat pe loc ca să iau seama
Pe pajiștea incandescentă
Un șarpe trece sunt chiar eu
Sunt flautul din care cânt
Și biciul care pedepsește"

(Traducere — Virgil Teodorescu)

Eseul *Spiritul nou și poeții*, apărut în 1918, sintetizează ideile estetice directoare ale lui Apollinaire :

„Spiritul novator este mai întâi de toate vrăjmașul estetismului formulelor și al oricărui snobism. El nu luptă împotriva vreunei școli oricare ar fi, întrucât nu vrea să fie o școală, ci unul din marile curente ale literaturii înglobând toate școlile de după simbolism și naturalism. El luptă pentru restabilirea spiritului de inițiativă, pentru înțelegerea clară a timpului și pentru a deschide perspective noi asupra universului exterior și interior."

Apollinaire a fost un căutător frenetic al drumului spre frumos, convins de noblețea artei și că realitatea pe care o dezvăluie este de o mare limpezime, așa cum subliniază în *Meditații estetice* :

„Noii artiști au nevoie de un frumos ideal care să nu fie doar expresia orgolioasă a speciei, ci expresia universului, în măsura în care el s-a umanizat în lumină [...]. Iubesc arta de azi pentru că mai presus de orice iubesc lumina și toți oamenii iubesc mai presus de orice lumina ; ei au inventat focul."

Temă

Ce mesaj al artei exprimă versurile următoare din poezia De-aș fi lăsat în voie ?

„O timp o singur drum de la un punct la altul
De-aș fi lăsat în voie eu iute aș schimba
În oameni inimile și-atuncea pretutindeni
Ar fi lucruri frumoase

. . . . . .

De-aș fi lăsat în voie atunci aș cumpăra
Acele păsări toate ce sunt în colivii
Și le-aș lăsa să zboare cu-o bucurie pură
Și fără ca să știe nici pe departe barem
De-acea virtute cărei îi spui recunoștință
De nu-i doar un mulțam"

(Traducere — Mihai Beniuc)

Vizionarismul poetului, amintind de Rimbaud, răzbate în numeroase versuri :

„Și află că vorbesc acum
Pentru-a vesti că s-a ivit
În lume arta prorocirii
Sunt unii muritori coline
Ce se ridică dintre oameni
Și văd în zare viitorul
Mai limpede decât prezentul
Mai deslușit decât trecutul".

Colinele

(Traducere — Virgil Teodorescu)

Temă

Citiți următoarele versuri din aceeași poezie, meditați asupra sensului lor și arătați cu ce poezie din opera lui T. Arghezi le puteți asocia :

„Mai jos ca omul zboară șoimii
Căci el dă mării bucuria
Precum împrăștie-n văzduh
Urâtu-ameților și umbra
. . . . . .
Sosit-a ora dăruirii
Voința fi-va veșnic trează
. . . . . .
Mai pur mai ager mai savant
El alte lumi descoperi-va
Ca floarea spiritul tânjește
Din care ies plăcute poame
Și le-om privi cum se-mplinesc
Pe însoritele coline"

Poezia lui Apollinaire, unitate în diversitate. Sub semnul romantismului și al simbolismului. Pe toate căile artei franceze din primele decenii ale secolului al XX-lea se conturează personalitatea artistică a lui Apollinaire. În fiecare din poemele sale ni se pare că descoperim un alt poet, prin structurile poetice aparent disperate. Militând pentru o estetică a interferării inspirației cu inconștientul și cu hazardul, cultivând prozodia clasică sau căutând timbrul romantic, comentator lucid al faptului cotidian, clar vizionar totodată, creator de sonuri verlaine-iene, Apollinaire realizează o operă variată tematic prin mijloacele de expresie. Sentimentul lipsei de coeziune a operei sale provine din diversitatea tematică și varietatea tehnicii poetice, în care întâlnim orientările majore ale întregii poezii franceze. Pătrunzând mai adânc în universul liricii sale, vom reține însă unitatea și dincolo de diversitate, pornită din dorința poetului de a cuprinde, simultan și caleidoscopic, stări psihice profunde și variate.

O dominantă a poeziei sale este sentimentalitatea duioasă și melancolică, amintind pe Hugo, Heine sau Nerval, notă romantică izvorâtă din lirismul popular, din romanțe, bocete, balade. Este aproape obsedant acest cântec vechi, fundal sonor al amintirilor copilului de odinioară, al celui

„neiubită" sau al călătorului, ipostaze ale aceluiași eu. Poemul *Bun-rămas*, într-o densitate lirică, pe refrenul cântecului popular, cu transpuneri de senzații baudelaire-iene, conturează o atmosferă de regrete și amintiri :

„Cules-am azi un fir de buruiană
Adu-ți aminte toamna a murit
Nu ne-om vedea în timp nici în poiană
Mireasmă-a vremii fir de buruiană
Aminte-adu-ți te-aștept nemărginit"

Alteori, evocări se destramă la sunetul tânguios și dulce al cornului de vânătoare :

„Povestea noastră-i nobilă și-amară
Ca masca ce tiranu-și pune
Nu-s răni urzeli cu sumbra lor povară
Să poată dragostea răpune
. . . . . .
Doar amintirea-i corn de vânătoare
Ce sună dulce tânguios și moare"

Corn de vânătoare

(Traducere — Vasile Nicolescu)

Henri Rousseau-Vameșul, *Muza inspirând poetul* (1909) (Tablou naiv reprezentându-l pe Apollinaire)

Temă

Meditați pe marginea comparației din versul „Doar amintirea-i corn de vânătoare" și arătați puterea sugestivă a imaginii.

Arta creatoare a lui Apollinaire transpare în simplitate și în registrul liric restrâns, prin care creează atmosfera de melancolie adâncă. O dată cu cântecul romantic al cornului, amintirile pier în tăcere. Motivul călătorului este dezvoltat cu accente romantice și simboliste, transformându-se într-un cântec nesfârșit în noianul aducerilor-aminte :

„Îți amintești periferia și turma de priveliști plângătoare
Își aruncau subt lună umbra chiparoșii
Eu ascultam în noapte la scârțâit de vară
O pasăre duioasă și veșnic supărată"

Călătorul

(Traducere — Mihai Beniuc)

Tema

Citiți următoarele versuri din poezia Loreley *și rețineți timbrul romantic în care se transfigurează legenda de pe Rin, legenda puterii malefice a dragostei :*

„Sus vântul despletise bogatu-i păr bălai
Strigară cavalerii ei ! Loreley ce stai
Pe Rin din zare-o luntre s-apropie și vine
Iubitul meu mă cheamă și vine către mine
Mi-i inima de tine iubitule eu vin
Și ea s-apleacă-ndată și a căzut în Rin
Căci a văzut în apă pe Loreley frumoasa
Cu ochii ei ca Rinul cu părul ei ca raza"

(Traducere — Mihai Beniuc)

Poeme ca : *Semn*, *Hoțul*, *Pustnicul*, *Merlin* și *baba* sunt create sub semnul simbolismului. Catrenele *Bestiarului*, *desenele* amuzante și sugestive ale *Caligramelor* sunt joc literar gratuit. *Bestiarul* sau *Cortegiul lui Orfeu*, divertisment poetic, amintește nu numai versurile fanteziste și de circumstanță ale lui Mallarmé din *Mici arii*, ci și poezia emblematică a evului mediu și a Renașterii.

Temă

Citiți următoarele catrene din Bestiar *și comentați-le :*

„Da visele-mi formale te-or călări,
o știu,
Destinul meu la carul de aur vizitiu.
El hățurile-ntinse le-o ține-n frenezii,
Cu stihul meu, modelul oricărei poezii."

Calul

„Ce-i părul ei și chiar acea
De aur lână ce-o râvnea,
Pe timpuri, Iason ? Bagatele
Pe lângă părul dragei mele".

Capra din Tibet

Muncind, ajungi la bogăție,
Deci să muncim, sărmani poeți !
Trudind din greu, omida-nvie
În fluturele cel de preț".

Omida

(Traducere — Nina Cassian)

Tema toamnei, asociată iubirii nefericite, proprie poeziei simboliste, apare în rezonanțe care se prelungesc în sonuri varlaine-iene.

Temă

Citiți următoarele versuri din poezia Lăsata secului *și comentați recuzita simbolistică :*

„În zile verzi în zile mov sau roze
Pe care lunecă un cer de plictiseală
În noaptea ireală

Prin care trec pierroții încununați cu roze
Fantome pale care dau târcoale-n noapte
Noapte mai înstelată decât ar fi normal
Cu pietre prețioase care scânteie pal.
(Perlă, opal,
Smaragd, rubin gălbui-roșcat)
Aleargă Arlechini și cântă-n horă
Polichinelli cu nasul coroiat
Marchize, mușchetari și Colombine
Sub ploaia de lumini multicoloră ;
Și cântă fluiere și mandoline
Și tot orașul e în sărbătoare"

. . . . . .

(Traducere — Gellu Naum)

NOUA POEZIE ȘI SPIRITUL LIBERTĂȚII ABSOLUTE

În căutarea altor forme de abordare a realului, Apollinaire se eliberează de linia tradiției. Poezia lui, într-o largă rotire a inspirației, cunoaște nevoia eliberării rațiunii încătușate de convenții și o primenire a mijloacelor de expresie corespunzătoare. Poetul nu mai cere cuvântului să stârnească emoții, nici să inspire versului o melodie, căci „miracolul trebuie să țâșnească mereu chiar din lucruri, din evenimente, cu condiția să le privim dintr-un anumit unghi"[1]. Poezia *Zonă*, care deschide volumul *Alcooluri*, este un adevărat manifest al modernismului, un poem cubist în sensul simultaneismului[2], prin intersecția de planuri ale timpului și spațiului. Aici se întretaie trecutul și prezentul, imagini din Paris, Roma, Amsterdam, Marsilia, locuri străbătute de Apollinaire. Pe un plan unic, lipsit de perspectivă, fără tranziție, se interferează elemente disparate, amintiri, impresii. Evident, poetul atrage atenția asupra unei idei, și anume relația dintre poezie și antipoezie, vis-realitate. Imaginea turnului Eiffel în care Apollinaire vede „păstorița timpurilor noi" păzind turma de poduri aruncate peste Sena este semnul poeziei noi, care condamnă tot ceea ce cântă trecutul, incompatibil cu realitatea actuală a vieții citadine. El este simbolul civilizației industriale, care trebuie să-i inspire pe artiștii epocii noastre.

Temă

Priviți cu atenție cele două reproduceri după Georges Braque și Pablo Picasso și asociați-le tehnicii artistice din poezia Zonă, ***din care selectăm următoarele versuri :***

ZONA

Am obosit în fine de-această veche lume
Păstorule Turn Eiffel azi behăiesc în zori

---

[1] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970, p. 293.

[2] Procedeu de narare care constă în prezentarea *fără* tranziție a evenimentelor ce se desfășoară în același timp în locuri diferite.

Pe Sena podurile plîngînd ca niște turme
Și tu antichitate de-acuma poți să mori
Cu toată moștenirea ta greacă și romană
Automobilul vechi e trecînd pe drum în goană

. . . . . .

Azi am văzut o stradă ce nu știu cum se cheamă
Ea pentru soare-i parcă o trâmbiță de-aramă

Mulți muncitori directori și dulci dactilografe
De patru ori trec prin ea ca niște ape

. . . . . .

Iubesc această stradă cu zgomotu-i etern
De la Paris pe-aproape pe Avenue des Ternes

Te vezi odinioară copil pe-aceeași stradă
Gătit doar în albastru vrea mama să te vadă

. . . . . .

Acuma ești pe țărmul Mediteranei iată
Printre lămâii-n floare cât anul vremea toată

. . . . . .

Te iată-ntr-o grădină din Paris la un han
Sunt mulțumit o roză pe masa mea eu am

. . . . . .

Te iată și la Roma și stai subt un tufan

. . . . . .

Pablo Picasso, *Domnișoarele din Avignon* (1906—1907)

Georges Braque, *Vioara* (1913)

Te uiți la emigranții aceștia și-apoi plângi

. . . . . .

Tu bei vinarsul tare ca viața ta cea dură
Viața ta cea dură ce-o bei ca băutură

. . . . . .

(Traducere — Mihai Beniuc)

Caligramele[1] sunt expresia originalității poetului, care le consideră „o idealizare a poeziei verslibriste și o precizare tipografică, într-o epocă în care tipografia își termină strălucit cariera în zorile mijloacelor noi de reproducere, cinematograful și patefonul"[2]. Efectele poetice apar din dispunerea strofelor, cuvintele luând forma obiectelor sau a fenomenelor. Poetul demonstra, astfel, coeziunea dintre plastic și liric.

Această fantezie, acest joc literar gratuit, îi va atrage după război pe cei mai avansați dintre fantezişti, îndeosebi pe Jean Cocteau. O altă formă de inovație în poezie o constituie poemele-conversație, alcătuite din elemente eterogene și aparent impersonale, expresie a poeticii arbitrarului, a surprizei. Crâmpeie din conversațiile surprinse la întâmplare, introduse într-un anumit context, pot stârni curiozitatea cititorului. Poetul scrutează viitorul și întrevede că misiunea operei sale va fi de a crea o lume poetică în perpetuă mișcare. Tot ceea ce întreprinde pe linia „spiritului nou" este pornit din convingerea că va ajunge la un „nou realism pe care l-a numit suprarealism". Toată opera lui Apollinaire ex-

INIMĂ COROANĂ ȘI OGLINDĂ

G. Apollinaire
Caligrame

G. Apollinaire, *Caligrame* (Traducere în limba română)

[1] Numele culegerii se datorează ideogramelor lirice, inițial destinate unui volum *Și eu sunt pictor*, presărate printre poemele de factură tradițională.
[2] G. Apollinaire, *Scrisoare către A. Billy.*

primă frământarea unui spirit în veşnică dorinţă de autodepăşire, de ajungere la noi limanuri. Este ceea ce exprimă linia largă a universului său poetic, de la romantism şi Baudelaire la suprarealism. El a realizat poezie pură din elementele cele mai obişnuite :

„Îi sunt de ajuns două cuvinte să creeze o atmosferă : cotidianul, banalul. tema uzată se transfigurează : misterul care rezidă în ele retrăieşte... Şi totuşi, ceea ce au ele patetic în loc să se risipească se concentrează, devine mai omenesc ; nici o frază nu e atât de şubredă să nu pară rostită pentru eternitate."[1]

LE PONT MIRABEAU

ous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
a joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jour s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons
face à face

Tandis que sous
Le pont de nos bras passe

es éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

'amour s'en va comme cette eau
courante

L'amour s'en va
Comme la vie est lente
: comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

ssent les jours et passent les
semaines

Ni temps passé
Ni les amours reviennent
us le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

PODUL MIRABEAU

Sub podul Mirabeau, Sena unduie lin
Ca dragostea noastră
Să-mi amintesc că orice-alin
Venea târziu, doar după chin

Bate ora-n alt tărâm
Zile, nopţi, trec, eu rămân

Stăm mână-n mână, ochi în ochi
cu-ardoare

Privindu-ne pe când
În undă, sub arcada acestor mâini răsare

Un cer cu veşnice priviri tremurătoare

Bate ora-n alt tărâm
Zile, nopţi trec, eu rămân

Iubirea trece-asemeni undei blânde

Iubirea se duce
Şi viaţa lentă ne pătrunde
Speranţa strigă cu priviri flămânde

Bate ora-n alt tărâm
Zile, nopţi trec, eu rămân

Curg zilele spre-un alt destin

Nici timpul nu se-ntoarnă-acum
Iubirile nu mai revin
Sub podul Mirabeau, Sena unduie lin

Bate ora-n alt tărâm
Zile, nopţi trec, eu rămân

(Traducere — Vasile Nicolescu)

Podul Mirabeau (Le pont Mirabeau) aparţine volumului *Alcooluri* (*Alcools*, 1913) şi sintetizează artistic trăsăturile generale ale liricii lui Apollinaire. Meditaţie calmă asupra efemerului, poemul transfigurează

[1] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 230.

artistic cântecul trist al dragostei pentru pictoriţa Marie Laurencin. Poetul ţese din amintirea iubirii sfărâmate, în sonorităţi învăluitoare şi cu tonalităţi verlaine-iene, o melodie uşor elegiacă a ireversibilului. Fără să se încarce filozofic sau cu accente grave rilkeene, tensiunea sufletească se aprinde domol, în ritmul evocării melancolice. Întoarcerea în trecut se împlineşte într-o cadenţă solemnă, ocrotind parcă trăirea plenară de odinioară. Acel „fugit irreparabile tempus", motiv care străbate literatura universală de la Horaţiu la Lamartine şi Eminescu, răsună în versurile lui Apollinaire ca o doină de jale a propriului destin. Tratat şi în *Corn de vânătoare* pe un timbru romantic, „Să trecem deci că toate-s trecătoare", capătă accente mai grave în *Cortegiu* :

„Vremi dispărute Moarte zei ce m-aţi plăsmuit
O trecere mi-e viaţa precum v-aţi risipit"

Temă

Citiţi următoarele versuri din poezia Moara *de Lucian Blaga şi reţineţi nota pe care o îmbracă perpetua „măcinare" a vieţii, în comparaţie cu poemul lui Apollinaire :*

„Sunt ca o moară lângă râu,
la poalele grindului.
Roţile mele bat
în undele timpului.

Sufletul meu
se va trezi cândva,
când pietrele mele
n-or mai umbla".

Dincolo de motivul vremelniciei lucrurilor şi a vieţii, poemul dezvoltă şi comuniunea om-natură, precum şi opoziţia dintre ceea ce este trecător şi ceea ce rămâne. Podul, simbol al legăturii între laturi diferite ale aceleiaşi realităţi în permanentă trecere şi al efortului spre unitate absolută, domină poezia, fiind martorul iubirii care s-a dus şi al amintirilor din care se înfiripă un cântec trist şi melodios până la suavitate :

„Sub podul Mirabeau, Sena unduie lin
Ca dragostea noastră
Să-mi amintesc că orice-alin
Venea târziu, doar după chin"

Imaginea reapare cu aceeaşi încărcătură simbolică în gestul îndrăgostiţilor, care, „ochi în ochi", îşi unesc mâinile ca-n linia ascendentă a „podului" :

„Stăm mână-n mână, ochi în ochi cu-ardoare
Privindu-ne pe când
În undă, sub arcada acestor mâini răsare
Un cer cu veşnice priviri tremurătoare"

Comuniunea om-natură apare, în primul catren, prin paralelismul dintre iubirea care trece lin, ca şi apa, prinzând, în mersul ei, clipa de iubire. Gradaţia ascendentă, marcată de laitmotivul :

„Bate ora-n alt tărâm
Zile, nopţi trec, eu rămân"

C. Brâncuși, *Sărutul*

readuce în final realitatea grevă — implacabila depănare a timpului, care duce cu el, pentru totdeauna, și dragostea :

„Curg zilele spre-un alt destin
Nici timpul nu se-ntoarnă-acum
Iubirile nu mai revin".

Paralelismului iubire-natură i se sustrage, în ultimul vers, natura, care scapă de sub semnul efemerului în existența ei veșnică :

„Sub podul Mirabeau, Sena undele lin"

Sentimentul final este unul de melancolie și resemnare calmă. Motivul central al poeziei este sugerat și de gruparea imaginilor în jurul apei și al mișcării ei. Registrul lexical este restrâns, imaginile artistice, puține. Melodia obsesivă a lui „fugit irreparabile tempus" se rostește în ritm egal, marcat de refren. Poemul ilustrează îmbinarea tradiției cu inovația. Prezența versului clasic, ritmul amintesc poezia medievală franceză și lirica populară. În acest sens, s-a asociat refrenul din *Podul Mirabeau* cu versurile lui François Villon din *Marele Testament* :

„Așa s-a dus și m-a lăsat
timpul tinereții ;
Și zilele-mi s-au dus în zbor."

Muzicalitatea interioară a versurilor trimite spre ecouri verlaine-iene, iar suprimarea punctuației, principiu fundamental al poeticii lui Apollinaire, este suplinită de pauzele impuse de ritm și de dispunerea versurilor. În ansamblu, poemul respiră echilibru moral și armonie, în ciuda gravității temei.

„Apollinaire corespunde astăzi spiritului și sensibilității noastre. Un nimb de legendă încorporează încă personajul, dar, cum scria [...] amicul său André Billy, «Apollinaire a fost superior legendei sale»".

(Dumitru Dancu)

BIBLIOGRAFIE

Guillaume Apollinaire, *Poeme*, Editura Tineretului, București, 1963.
G. Apollinaire, *De la Ingres la Picasso. Cronici de artă*, Editura Meridiane, București, 1970.

PAUL VALERY
(1871—1945)

Paul-Ambroise Valéry s-a născut la 31 octombrie 1871, la Sète, port la Mediterana, tatăl fiind descendent al unei familii corsicane, iar mama de origine italiană. În perioada studiilor la liceul din Montpellier scrie primele versuri și se manifestă pasiunea sa pentru arhitectură și artele plastice. Tot de acum datează apropierea de opera și personalitatea lui Mallarmé, precum și de creația lui Poe, Baudelaire și Huysmans, care-i vor determina orientarea și vor contribui la formația sa intelectuală. Deși apreciat pentru creația poetică, în anul 1892, când se stabilește în Paris, și se consacră științelor exacte, matematicii și fizicii, trece printr-o criză intelectuală, renunțând la creația literară, în care vede o activitate „nocivă" exercitării superioare a intelectului. Viața poetului nu cunoaște evenimente spectaculoase, „aventura lui Paul Valéry este numai spirituală"[1]. Urmează o tăcere poetică de peste 20 de ani; în 1895 apar *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci* și *O seară cu domnul Teste*, eseuri care concentrează noua lui orientare. Revenit la poezie, publică, în 1917, poemul de 512 versuri: *Tânăra ursitoare*, la care lucrase cinci ani, în 1920, *Cimitirul marin*, operă poetică de amploarea celei precedente, și, în 1922, volumul de versuri *Farmece*.

În Leonardo da Vinci, personalitate titanică a Renașterii, Valéry vede maxima dezvoltare a facultăților spirituale și posibilitatea oricărei activități a spiritului. El înțelege că drumul spre această sinteză a activității artistice și a celei de cunoaștere înseamnă o dezvoltare largă, universală. În acest scop, susținut de o voință și o inteligență neobișnuite, desfășoară o muncă de cunoaștere în cele mai diverse domenii: matematică, fizică, fiziologie, medicină, arte, literatură, filozofie, muzică. *Caietele* sale însumând peste 26 000 pagini, publicate postum, concretizează această activitate. În formația sa este influențat de filozofia pozitivistă și de personalitatea lui Auguste Comte, receptând în domeniul cunoașterii multe din ideile matematicianului Henri Poincaré. În acest complex de formație multilaterală a personalității sale, Valéry privește orice lucru din punctul de vedere al raportului cu intelectul.

În 1925 este ales membru al Academiei franceze, în fotoliul ce fusese ocupat de Anatole France. Dincolo de numeroase funcții importante, este profesor de poetică la Colegiul Franței, unde funcționează până în pragul morții. Deși bolnav, în 1945, continuă să lucreze la opera *Faustul meu*, rămasă neterminată. Moare în 1945, în plină glorie, și este înmormântat în cimitirul din Sète. Pentru poet, sunt celebrate funerarii naționale, cinstire de care, de la Victor Hugo, nu se mai bucurase nici un poet.

POETICA

Valéry se situează în contextul poeziei universale pe linia care începe cu Edgar Allan Poe și se continuă, în Franța, prin Baudelaire și Mallarmé.

---

[1] Virgil Naumescu, *Paul Valéry*, Editura Univers, București, 1975, p. 7.

Paul Valéry la masa de lucru.

Creația sa poetică contribuie, în cel mai înalt grad, la reînnoirea poeziei moderne. Ideile literare, estetice și le expune în eseul *Principiul poetic*, în care exprimă adeziunea sa la un fel de poezie absolută din care trebuie exclus ceea ce este străin de natura poeziei. De la Poe și Baudelaire, conceptul de poezie pură trece la Mallarmé și apoi la Valéry, care face din el principiul suprem al artei sale, adăugându-i reflecția „rece" a intelectualului lucid, căci obiectul poeziei este exprimarea vieții afective și a sensibilității intelectuale. Materialul cu care operează această artă este un limbaj poetic în afara limbajului comun, poetul supunându-se, în actul literar creator, unui efort continuu, într-o neclintită căutare a mijloacelor prin care să atingă profunzimile psihice cele mai greu sondabile și forma desăvârșită. Pentru Valéry, arta poetică este un „joc sacru, dirijat, semnificativ", căci a construi un poem „înseamnă a te clădi pe tine însuți". „Valéry, ca și Mallarmé, în loc să folosească cuvintele ca pe niște instrumente menite să transmită gândirea — și care pier în clipa când și-au îndeplinit misiunea —, le grupează potrivit forței lor de sugestie, [...] poetul fiind chemat să acționeze asupra «eului» total al cititorului, [...] să declanșeze în el activități și emoții extraordinare. Departe de a fi un cântec rațional, poemul, extras din viață, totdeauna ambiguu ca și ea, figurează un fel de supranatură, [...] unde domnește o presiune de multe atmosfere". „Versurile mele, spune Valéry, au sensul care li se dă [...]. A pretinde că oricărui poem îi corespunde un sens adevărat, unic, conform ori identic cu una din intențiile autorului, înseamnă a comite o eroare potrivnică naturii poeziei, și care ar putea chiar s-o ucidă".[1] Prin toate aceste elemente de structură, vocație și formație, Valéry este considerat, pe drept, un poet apolinic, care aduce lumină în explorarea adâncurilor întunecate ale ființei.

---

[1] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970, p. 215.

CIMITIRUL MARIN
Le Cimetière marin

„Nu năzui, o suflete, către viața nemuritoare,
ci culege tot ce stă-n putința pământeștii tale alcătuiri."

Pindar* — *Pythice III*

Acest prea *calm Acoperiș*[1a], pe care
Trec *Porumbei*[1b], sub pini și morți tresare;

Aci-n *amiază*[2] dreaptă, *mări scânteie*[3]
Fac marea, marea pururea pornită.
O, dup-atâtea gânduri — ce ispită,
Să-ți pierzi privirea-n liniști largi de zei!

Ce pur efort de vagi *sclipiri consumă*[4]
Orice minuscul diamant de spumă,
Ce pace — *pare*[5] că se naște-aci!
Când peste-abis un soare se așterne,
Odrasle pure din lucrări eterne,
Scânteie timpul.** Visu-nseamnă-a ști.
Tezaur fix[6], templu-al Minervei,*** masă
De lene și de pace ne-ndoioasă,
Semeață, apă, *ochi*[7] ce-ascunzi pieziș
Atâta somn sub văl cu-aprins răsuflet,
Tăcerea mea!... O, tu palat în suflet,
Cu solzi de aur mii, Acoperiș!

Altar de Timp, ce-ntr-un suspin încape!
Împrejmuit de ochiul meu de ape,
În *punctu*-acesta *urc*[8], cu el mă-nvăț;
Și ca spre zei ofranda mea înaltă,
Seninele străfulgerări își saltă
Către-nălțimi un suveran *dispreț*[9].
Cum fructu-și pierde-n desfătări esența,
Cum își preschimbă în nectar absența
În gura-n care piere forma lui,
Inspir aici *cenușa-mi*[10] *viitoare*,
Și cerul cântă-n sufletul ce moare
Schimbarea-n *zvon*[11] a țărmilor verzui.

O, cer *frumos*, privește-mă-n *schimbare*![12]
Sătul de-atâta aspră-nfumurare
Și *strania mea lene lepădând*,
Mă dau acestor spații de văpaie[13];

1a-1b) Metaforă — marea calmă și pânzele corăbiilor.

2) Simbolizează ființa perfectă.

3) Ordinea lucrurilor vizibile și transformarea ei lentă.

4) Scânteierea mării, aproape imaterială (v. 12).

5) Pacea, seninătatea sunt probabil doar o aparență.

6) Succesiunea de imagini care evocă „puterile" și „comorile" pe care le acoperă marea și, prin asociere, bogățiile care dormitează sub liniștea sufletului.

7) Metaforă — marea scânteietoare este un ochi imens, a cărui strălucire acoperă forțe secrete.

8) Asemănător zeilor contemplatorul se-nalță la acest punct absolut, unde, eliberat de durată, timpul e pauză, clipă, care rezumă eternitatea.

9) Seninătate, disprețuind agitația adâncurilor mării și ale sufletului.

10) El „soarbe" dinainte viitorul. Sufletul se va împrăștia în fum când trupul va fi cenușă.

11) Zgomotul „zvon" amintește că ființa terestră este trecătoare, schimbătoare.

12) Adevărul și frumosul definesc absolutul prin opoziție cu „ființa" efemeră.

13) Comuniunea cu absolutul, străină „omului".

---

* Poet grec (c. 518—c. 438 î.d.Cr.). *Pythicele* alcătuiesc cea de-a doua carte a *Odelor triumfale* ale lui Pindar, compuse în cinstea învingătorilor la jocurile panelenice.

** Timpul este intuit în simultaneitatea lui ca un etern prezent și cunoașterea rezultă dintr-o comuniune intuitivă.

*** Templu al înțelepciunii. Emblema Atenei (Minervei) era bufnița, semnul înțelepciunii.

Și *mă deprind cu pasul*[14] ei plăpând,
Cu sufletul dat *flăcărilor pradă*,
Eu te *susțin*,[15] justiție cu spadă
A razelor în tremur crud și pal !
Te-ntorc pe treapta ta dintâi, senina :
Privește-te !... Dar ca să-ntorc lumina
Ursuze umbre-mi cer sălaș egal.[16]
Al meu, în mine însumi, numai mie,
Sub inimă — izvor de poezie —,
Între neant și faptul pur[17], aștept
Ecoul vast al măreției mele,
Fântână sumbră, răsunând sub stele
De-un *gol mereu neîmplinit*[18] în piept.
Captivă mincinoasă din frunzare,
Golf lacom de *scheletice grătare*[19],
Știi tu, pe ochii-nchiși, de taine grei,
Ce corp m-atrage-n moartea-i lenevoasă,
Ce frunte-l duce-n *țărîna osoasă*[20] ?
Un fulger cade-aici pe-absenții mei.
Închis, sfințit, cu *foc fără tulpină*.[21]
Fragment de lut 'nălțat către lumină,
Îmi place-acest tărâm cu torțe-n el,
Iar viața-i vastă, beată de absență[25],
Compus *din aur*[22], pietre, trunchiuri sumbre
Cu-*atâta marmoră pe-atâtea umbre ;*
Peste morminte doarme-un val fidel [23]
Cățea splendidă, alungă-nchinătorii
La idoli ! Când cu zâmbet ca păstorii
Îmi pasc, încet, misterioase oi,
O turmă albă de morminte lente
Gonește porumbițele prudente,
Visele vane, îngerii vioi ![24]
Aici pe culme, viitoru-i lene.
Insecta roade seceta-n antene ;
Și totu-i ars, surpat, primit din plin
În aer, dintr-o aprigă esență...
Iar viața-i vastă, beată de absență[25],
Amaru-i dulce, spiritul senin[26].
Ce bine-ascunși stau morții-n lut, sub haina
Ce-i încălzește și le soarbe taina.
Amiaza-n nemișcare. — Amiaza, sus,
Gândindu-se pe sine[27], se desfată...
Cap împlinit, *coroană*[28] fără pată,
Eu sunt în tine cel schimbat pe-ascuns.
Tu-n mine doar îți poți conține chinul !
Căința, teama, sila mea, dezbinul
Sunt zgura diamantului tău mut...
Dar jos, în noaptea lor cea grea de marmori.

14) Poetul redevine prizonierul spațiului și timpului, reîntors în lumea lucrurilor trecătoare.

15) Strălucirea luminii este reflectată în „luciditatea" conștiinței.

16) Eșecul omului care voia să fie un spirit pur.

17) Poetul descoperă în actul poetic „evenimentul" pur.

18) Așteptare-decepție. Cunoașterea intimă a eului este mereu proiectată spre viitor.

19) Marea este zărită printre frunzele și grilajul cimitirului.

20) A cimitirului.

21) Chiparoșii (simbolul morții).

22) Aurul luminii.

23) Văzută prin aerul fierbinte, marmura pare că vibrează.

24) Valéry respinge închipuirile spiritualiste despre viața veșnică.

25) (Vers 26 și 85).

26) Poetul, lucid, acceptă, cu calm, legea naturii.

27) Amiaza, simbolul ființei perfecte ; contemplând propria-i esență.

28) Simbol material al perfecțiunii. Supusă greșelii, ființa umană strică armonia marelui „Tot".

29) Morții regăsesc în pământ, unde se descompun, stabilitatea materiei, iau forma ființei neschimbătoare, care se confundă cu Neființa.

Un vag popor la rădăcini de arbori
De partea ta, alene, a trecut[29].
Ei s-au topit într-o absență deasă,[30]
Un lut roșcat a supt licoarea groasă,
Iar harul vieții-n flori li s-a prelins!
Ah! Unde-s ale morților cuvinte,
Suflarea lor și farmecul fierbinte?
Azi larva toarce-n ochiul care-a plâns.

Al fetei măgulite gingaș țipăt,
Privirea, dinții, genele cu sclipăt,
Fermecătorul sân zvâcnind cu foc,
Sclipirea gurii date fără preget
Și darul ultim, apărut cu-un deget,
Toate se-ngroapă și reintră-n joc!

Iar tu, tu suflet mare, crezi întruna
Că *visul*[31] nu-i asemeni cu minciuna,
Așa cum val și aur sunt aici?
O să mai cânți tu când *vei fi doar aburi*?[32]
Ah! Toate trec! Poros, mă scurg pe jgheaburi:
Chiar sfântul neastâmpăr va pieri!
O, neagră nemurire, aurită[33],
Consolatoare-ngrozitor gătită,
Ce faci din moartea noastră sân matern,
Pioasă cursă, mincinoase buze!
Cel ce cunoaște — cum să nu refuze
Un craniu vid și râsul lui etern!

Părinți adânci, voi frunți nelocuite,
Ce sub povara gliei azvârlite,
Ușorii noștri pași i-ați confundat,
Adevăratul vierme[34] care roade
Nu-i pentru voi ce stați sub reci arcade,
El vrea ce-i viu, el mie-mi este dat!

Iubire, sau de mine însumi urâ?
Mi-atât de aproape-ascunsa-i mușcătură
Că zeci de nume, toate, îi convin!
El și! El vede, vrea, visează,-atinge!
Îi place carnea mea zvâcnind de sânge
Și, chiar când dorm, visând îi aparțin![35]

O, Zenon![*] M-ai străpuns cu-acea săgeată
Ce zboară și vibrează, nemișcată!
Din zvon mă nasc, săgeata m-a rănit!
Ah, soarele!... Ce umbră ca de broască
Pe sufletu-n *crispare* nefirească,
Ahile cu pași mari, dar *țintuit*![36]

30) Această strofă și următoarea evocă, realist, dar melancolic, condiția umană; nimicirea a ceea ce a fost ordine înaltă a gândirii și vibrație a sensibilității.

31) Respinge idealismul lui Platon; sufletul, în aspirația spre absolut, nu poate părăsi lumea aparențelor pentru a se ridica în lumea ideilor pure.

32) Gândirea, activitatea poetică vor mai exista pentru sufletul redus la starea de aburi?

33) Strofă satirică. Contrast între realitatea sensibilă a morții și visul nemuririi.

34) Acest vierme este conștiința care roade ființa vie.

35) Prin vis, conștiința pătrunde chiar în somnul nostru. Astfel se manifestă continua devenire a ființei.

36) Neliniște. Sufletul este ca Ahile, incapabil să-și atingă scopul său.

---

[*] Paul Valéry se referă la Zenon din Eleea (c. 490—c. 430 î.d.Cr.), filozof grec din *Școala eleată*, ale cărui *aporii* (paradoxuri) privind imposibilitatea mișcării sunt întâlnite și în *Ahile și broasca țestoasă*, pildă evocată de versurile 124—126 din *Cimitirul marin*.

Nu ! Hăide ! Sus ! Spre *clipa următoare* !37
Tu, corp, zdrobește-mi forma gânditoare !
Tu soarbe, sân, izvoarele de vânt !
O boare rece, — a mării ce se zbate,
Îmi dă iar suflet... Ah ! vigori sărate !
M-arunc în val și ies din el cântând !38

Da ! Mare vastă în *delir și luptă*,39
Tu, piele de panteră, mantă ruptă
De mii și mii de sori, ca-ntr-un măcel,
Tu, *hidră*, de albastra-ți carne beată,
*Ce-ți muști întruna coada scânteiată*40
Într-un *tumult cu liniștea la fel*41

Pornește vântul !... *Viața-și cere partea* !42
Un aer vast îmi frunzărește cartea.
Din stânci pornesc talazuri noi, în jur !
Zburați, orbite file ! Valuri clare,
Sfărâmați Acoperișul calm pe care,
Ca păsări, pânze ciugulean azur !

37) Poetul respinge teadința imobilității, el vrea să trăiască în durată, în succesiunea clipelor.

38) Agitația mării îl încurajează să se azvârle în viață.

39) În această strofă imaginile și armonia sugerează mișcarea mării.

40) Șarpele care-și mușcă mereu coada simbolizează sfârșitul și eternul început.

41) Rumoare continuă a cărei uniformitate corespunde liniștei.

42) Ca și marea care iese din amorțire și a cărei mișcare umple întreaga strofă, poetul refuză să rămână în imuabil, neschimbare (moarte). Optează pentru viață.

(În românește de Ștefan Augustin Doinaș)

Cimitirul marin (Le Cimetière marin), apărut în anul 1920, alături de *Tânăra ursitoare (La jeune Parque)*, 1917, poeme de suflu larg, sunt operele capitale ale lui Paul Valéry, care exprimă artistic personalitatea creatoare puternică și contradictorie a poetului. Ample poeme ale „eului", dezvoltă tematic lupta dintre atitudinea pură a conștiinței care se retrage în sine, în lumea cugetării, și cea opusă, impură, a renunțării la idealul absolut, sub vraja lucrurilor și a vieții în mișcare. Epigraful din poetul grec Pindar rezumă *ideea poemului*: opțiunea pentru viața telurică, pentru lumea posibilului, la care ajunge poetul prin profunda meditație pe tema vieții și a morții.

Prezentă în literatura universală de la Villon, Shakespeare, Dante și Goethe până la Victor Hugo și Mihai Eminescu, tema capătă accente lirice profunde și adânc meditative în poezia lui Valéry..

În *geneza poemului*, poetul a pornit, după cum mărturisește, de la o „figură ritmică" ce l-a obsedat, aceea a decasilabului, prezent la poeții francezi ai Pleiadei din secolul al XVI-lea, puțin folosit în poezia modernă și care îi părea „sărac și monoton". Opera a fost concepută ca un fel de simfonie, ale cărei fraze melodice rezonau adânc în conștiința artistului, fără să fi găsit la început cuvintele potrivite. Această ritmică „goală", împinsă de Valéry în dodecasilabic, cu o respirație mai largă, a devenit fundalul celor 24 de sextine, în care a turnat fondul de idei și sentimente din *Cimitirul marin*. Forma ritmică, adaugă poetul, a impus ca poemul să fie „un monolog al eului".

Valéry își va construi poemul după legile compoziției muzicale, cu o linie de recitativ, cu laitmotive, teme secundare și modulații pline de finețe care marchează trecerea de la un tablou poetic la altul. Supunând construcția poemului legilor artei muzicale, poetul îi dă o structură de spirală ce pornește din centru în afară, într-o infinită deschidere.

Vocea adâncă a subconștientului încheagă meditația pe tema morții și a vieții suprapunând elementului sonor imagini vizuale îndepărtate, din copilărie.

Poetul duce cu sine amintirea cimitirului din Sète, orașul său natal, în lumina puternică a soarelui de amiază, cu boloanele sumbre ale chiparoșilor, printre care se zărește marea strălucitoare și albastră, peisajul închizând în el, simultan, atmosfera stranie a vieții și a morții. Acestei prezentări i s-a suprapus imaginea, foarte asemănătoare, a cimitirului din Genova, „oraș pe care-l iubesc cel mai mult", spune poetul, fiind locul de origine al familiei mamei sale. Substanța meditației grave pe tema îngemănării vieții cu moartea este generată din aceste două elemente care coexistă în cadru, ca și în operă. Element de geneză și simbol, imaginea vizuală este esențială în poem, inclusă în procesul liric creator.

Dincolo de datele concrete, poezia este expresia cea mai înaltă a raționalității, luciditații, a gândirii filozofice și a muncii desăvârșite, fiind o adevărată „sărbătoare a intelectului". *Poemul se dezvoltă pe două planuri ample:* al neființei și al conștiinței, tentată să se abandoneze extazului nemișcării, prin care s-ar contopi cu neantul etern, dar capabil de a trece, ca și marea, simbolul acestei conștiințe, dintr-o neclintire fremătândă la mișcarea tumultuoasă și creatoare. Conștiința încearcă să se identifice cu existența în repaus, cu „acoperișul" mării și scânteierea aproape imaterială, cu moartea. Viața în mișcare este însă mai ademenitoare în această dramă a conștiinței care se zbate între „a fi și a nu fi". Eul depășește criza spirituală și iese limpezit și purificat din meditație, chemat de „vânturi" noi, reluând iarăși lupta vieții, care-și „cere partea". Această largă zbatere, ca și frământarea valurilor mării, se dezlănțuie între limanurile contemplației pure, meditației și acțiunii creatoare.

„Narcisse", desen de P. Valéry (Desenând frunzișul, poetul pare a fi vrut să sugereze forma și circumvoluțiile unui creier omenesc).

Pentru a exprima contrastele dintre moarte și viață, nemișcare-mișcare, lumină-întuneric, aparență-esență, efemer-peren, poetul aduce o lume de senzații și imagini puternic evocatoare.

Compozițional, poemul este structurat în patru largi unități poetice, în limitele cărora evoluează meditația filozofică din planurile antagonice:

— contemplația adâncă, iluzia comunicării cu seninătatea zeilor (strofele I—IV);

— conștiința ființei schimbătoare, efemeră și imperfectă (strofele V—VIII);

— condiția umană acceptată; nemurirea nu este decât o aparență (strofele IX—XVIII);

— poetul se avântă în largul vieții și al mișcării fremătânde (strofele XIX—XXIV).

Registrul liric complex se desfășoară de la imobilitatea neființei eterne și inconștiente la mobilitatea ființei efemere și conștiente, înălțând, în final, ca-ntr-o apoteoză de lumină, un imn recuceririi mișcării, vieții.

Multitudinea sensurilor pe care poemul le determină pornește din metafora-simbol deschisă. „Cimitirul marin", Valéry „gândindu-se la două ordine de lucruri deodată", căci în *Le Cimitière marin* poetul nu simbolizează universul prin mare, „ci gândește în același cuvânt amândouă aceste realități concentrice, fugind când spre centru, când spre margine"[1]. Purtătoare de idei bogate, metafora-simbol închide dialectica antinomiilor viață-moarte, lumină-întuneric, mișcare-nemișcare, permanență-efemer, ambii termeni ai imaginii artistice purtând, dincolo de aparență, esența veșnicei schimbări, circulația materiei în adâncuri. Marea sugerează: viața care reînvie miraculos și veșnic, mișcarea necurmată a materiei, sufletul integrat unei existențe frenetice. Ea este și simbolul sufletului viu, „plin de dorințe, obscur, inform"[2]. Pe parcursul poemului metafora mării se schimbă, este statică, dinamică, dispare și își „recapătă forma firească (valuri, apă), semn că, din nou, conștiința s-a deschis realității naturale"[3]. Cimitirul este simbolul neființei, al neantului, al vieții părăsite.

Temă

Pornind de la sensurile sugerate de metafora simbol „Cimitirul marin", completați în următoarea schemă alte asociații pe care vi le sugerează.

Cimitir marin

_____

_____

_____

_____

---

[1] G. Călinescu, *Universul poeziei*, Editura Minerva, București, 1971, p. 67.

[2] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970, p. 220.

[3] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1969, p. 198.

Tabloul cu care se deschide poemul este sintetic, trăsăturile esențiale ale peisajului fiind doar punctate. Marea, în acest moment liniștită, este metaforic, „prea calm Acoperiș", laitmotiv care va reveni la sfârșitul strofei a III-a, pentru a simboliza sufletul cu „abisurile" sale și în finalul poemului, pentru a relua viziunea începutului. Cimitirul, locul prin care străbate privirea în largul mării, este sugerat încă din versul al II-lea, și, prin el, moartea îngemănată cu viața.

Temă

În ce creații din literatura universală și română ați întâlnit — și în ce formă artistică de abordare — coexistența vieții și a morții?

Neclintirea mării și razele aprinse ale soarelui în amiază sunt în acord perfect cu conștiința omului care rătăcește spre „liniști largi de zei". Totuși, mișcarea, „tresare" în adâncurile mării „pururea pornită". Versurile următoare, „*Ce pur* efort de vagi sclipiri consumă / Orice minuscul diamant de spumă", adâncesc atmosfera de orbitoare lumină și adâncă pace, de „absolut". Verbul „pare" din versul „Ce pare — *pare* că se naște-aci" subliniază îndoiala, gândul aparenței, al trecerii clipei de fuziune cu absolutul. Momentul culminant al acestei prime părți îl aduc versurile: „Altar de timp, ce-ntr-un suspin începe! / Împrejmuit de ochiul meu de ape, / În *punctu-acesta urc*, cu el mă-nvăț". „Eul" s-a dăruit spațiilor largi, între pământ și cer.

Temă

Interpretați versurile citate în contextul poemului, în ansamblul său.

Succesiunea comparațiilor, care *deschid al II-lea tablou poetic*, meditativ, exprimă fiorul morții, ivit fără neliniști: „Cum fructu-și pierde-n desfătări esența, / Cum își preschimbă în nectar absența / În gura-n care piere forma lui, / Inspir aici cenușa-mi viitoare, / Și cerul cântă-n sufletul ce moare / Schimbarea-n zvon a țărmilor verzui".

Temă

Recitiți poema lui Rainer Maria Rilke* Amintire, *poeziile lui Lucian Blaga: Gorunul, Fiorul, Frumoase mâini și realizați un comentariu al versurilor citate.

În construcții artistice de mare virtuozitate, în care arhitecturalul fuzionează cu vizualul și muzicalul, pătrunde în poezie un alt laitmotiv, al mișcării, dezvoltându-se gradat, ascendent. Tentația apropierii de absolut prinde tonuri de exaltare în bucuria nestăvilită a ființei: „Mă dau acestor spații de văpaie / [...]. Cu sufletul dat flăcărilor pradă".

Puritatea absolută se reflectă în oglinda eului. „Sub inimă — izvor de poezie —, / Între neant şi faptul pur, aştept / Ecoul vast al măreţiei mele / *Fântână* sumbră răsunând sub stele / De-un gol mereu neîmplinit în piept".

Temă

Recitiţi următoarele versuri din poezia lui Ion Barbu Riga Crypto şi lapona Enigel *şi comparaţi-le, ţinând seama de contextul poemei, cu cele citate din* Cimitirul marin :

„Mă-nchin la soarele-nţelept / Că *sufletu-i fântână*-în piept / Şi roata albă mi-e stăpână / Ce zace-n *sufletul fântână* / ...Că *sufletul nu e fântână* / Decât la om, fiară bătrână".

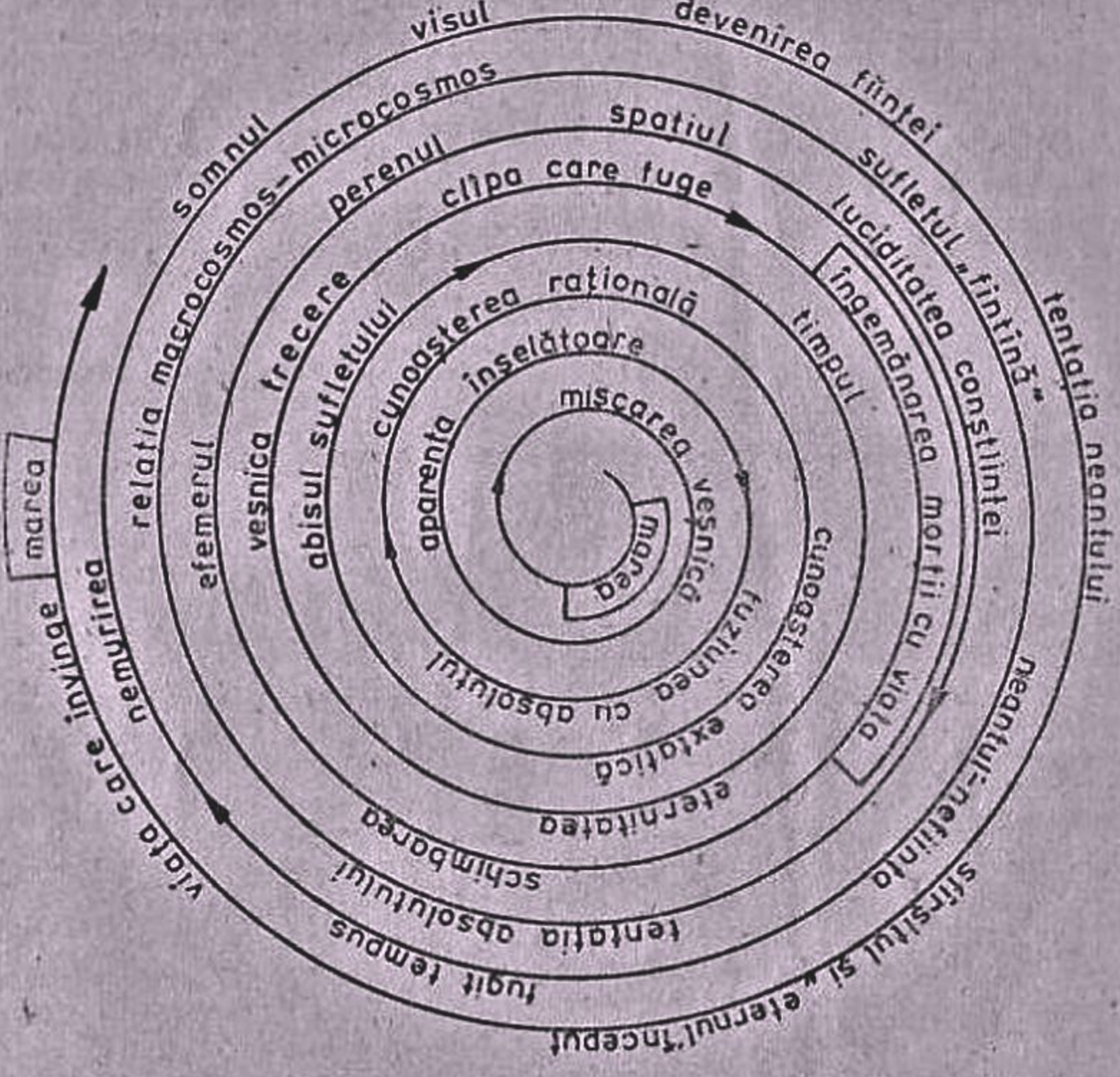
Partea a III-a readuce sentimentul morţii şi meditaţia gravă a eului pe această temă, căpătând accente elegiace, baudelaire-iene : „Ei s-au topit într-o absenţă deasă, / Un lut roşcat a supt licoarea groasă, — Iar harul vieţii-n flori li s-a prelins ! / Ah ! Unde-s ale morţilor cuvinte, / Suflarea lor şi farmecul fierbinte ? / Azi larva toarce-n ochiul care-a plâns". Meditaţia asupra morţii se adânceşte în versurile următoare prin prezenţa motivului „fugit irreparabile tempus" : „Toate trec" „Chiar sfântul neastâmpăr" al gândului „va pieri" ! Comunicarea sintactică poetică se încarcă de propoziţii exclamative şi interogative pe măsură ce reflexivitatea capătă accente dramatice. În ultima parte a poemului se exprimă încrederea în puterea conştiinţei de a depăşi gândirea sterilă. Există capacitatea de a trăi schimbarea, în ciuda paradoxurilor lui Zenon, care susţinuse că mişcarea este o iluzie. Eul va respinge tentaţia neantului şi va ieşi din contemplaţie, marea trimiţându-şi suflul şi valul care-l prind în cercul vieţii, eliberându-l : „Porneşte vântul /... Viaţa-şi cere partea ! / Un aer vast îmi frunzăreşte cartea, / Din stânci pornesc talazuri noi, în jur". Viaţa triumfă, eul renunţând la idealul de integritate desăvârşită, fermecat de lucruri şi de metamorfoza lor. Binefăcătoare această trecătoare întoarce în valul vieţii !

Cimitirul marin este expresia celei mai înalte forme artistice pe care o îmbrăca într-o armonie unică, muzica şi cerebralitatea, abstracţia şi afectivitatea, înălţându-l pe Valéry în universalitate.

Temă

Realizaţi o compunere, la alegere, pornind de la schema din pagina 383, cu titlul : Motive şi laitmotive în „Cimitirul marin" de Paul Valéry *sau meditând pe marginea versului* „M-arunc în val şi ies din el cântând".

MOTIVE ȘI LAITMOTIVE DE MEDITAȚIE ÎN „CIMITIRUL MARIN"



„În realitate, opera lui Valéry și-a voit și și-a împlinit destinul în sferele cele mai înalte ale activității spiritului. Efortul care a ridicat-o și a menținut-o permanent la această înălțime amețitoare purcede dintr-o voință care în exercițiul ei prelungit este foarte departe de plăcere și foarte aproape de chin. Truda acestui solitar este din aceeași esență cu toate sforțările pe care specia umană le-a făcut necontenit spre a-și depăși condiția.

... Impresia precumpănitoare pe care o putem avea în privința unor oameni mari este de bunătate sau de înțelepciune ; cred că impresia cea mai puternică pe care o dădea Valéry era aceea de inteligență. Inteligență la gradul cel mai înalt"...

(T. S. Eliot)

„...Valéry este dintre acei fără de care unele dintre cele cinci sau șase piscuri extreme ale versului francez n-ar fi existat. Și în felul, dar nu numai în felul unui matematician, el a introdus în poezie funcțiuni noi. Școlile nu sunt zadarnice, a fost nevoie de tot laboratorul și de toate sacrificiile simbolismului ca să ajungă la *Cimitirul marin* și la *Tânăra Parcă.*"

(Albert Thibaudet)

BIBLIOGRAFIE

Paul Valéry, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, Editura Meridiane, București, 1969.

Virgil Naumescu, *Paul Valéry*, Editura Univers, București, 1975.

FEDERICO GARCÍA LORCA
(1898—1936)

În peisajul liricii spaniole a veacului nostru, în care se interferează tendințe moderniste, ultraiste[1] și suprarealiste, dincolo de aceste „aventuri" de avangardă, străbate aerul proaspăt al versului lui García Lorca, identificat spiritual cu felul de a simți al poporului, cu filonul creației autohtone hispanice. După Lope de Vega, Spania își regăsește peste secole, în Lorca, poetul național și universal, care reia temele eterne: viață, dragoste, moarte și le abordează în viziunea creației populare. În afara formulelor pe care încearcă să le asimileze, de la stilul romantic, pirandellian, whitmanian, mallarméan, góngorian sau suprarealist, fondul creației sale lirice rămâne adânc folcloric.

Alături de marile voci poetice din generația de la 1927: Miguel de Unamuno, Azorín, Manuel Machado, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, fiecare cu tonalitatea și aureola specifice versurilor lui, pătrunde și poezia de mare autenticitate umană și de rafinată sensibilitate a lui García Lorca, sintetizând atributele majore ale tendințelor lirice din epocă. Lorca creează într-o perioadă de înflorire a poeziei, care amintește deceniile bogate în talente de la începutul secolului al XVII-lea. Este o epocă de căutări artistice febrile, remarcându-se individualități poetice bine definite, deschisă influențelor străine, în care se reafirmă crezul poetic prin omagiul adus lui Góngora în 1927, cu prilejul celui de-al treilea centenar de la moartea marelui poet al Secolului de Aur. Tinerii poeți din generația de la 1927, printre care și Lorca, nu se rup de tradiția înaintașilor, preluând de la Góngora cultul pentru metaforă și perfecția tehnică. Pe linia unor polarizări în cadrul generației, se dezvoltă o direcție intelectualistă, estetizantă, autonomă față de realitate, și alta cu o poezie de un vitalism afirmativ, pentru care realitatea devine trăire patetică, dar fără un sens uman universal. În aceste atitudini extreme care au comună „dezumanizarea" artei, apare, prin Alberti și Lorca, „popularismul", revalorificând folclorul spaniol, în aspirația spre o trăire adâncă prin poezie. Poezia lui Lorca, urmărită în evoluția ei, este o fericită sinteză a tendințelor din epocă și o acordare a lirei, după modelul popular iberic, la freamătul adevărat al vieții:

„Acestui patrimoniu străvechi al poeziei spaniole i-a fost dintotdeauna propriu un stil obscur, plin de laconisme și aluzii, înclinat către presimțiri și către eliminarea verigilor de legătură logice și obiective. Lirica modernă își apropie acest stil."[2] Miracolul poeziei lorchiene stă în capacitatea poetului de a fi sincer și liber ca inspirație în cele mai diverse registre sau modalități [...]. Pictor, muzician, dramaturg [...], Federico are chei pentru toate misterele frumuseții."[3]

---

[1] *Ultraismul* = forma pe care o ia futurismul în Spania.

[2] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 153.

[3] Lorca, *Romancero țigan și alte poeme*, Cuvânt înainte de Vasile Nicolescu, Editura Minerva (Biblioteca pentru toți), București, 1977, p. VII.

García Lorca s-a născut în 1898 în satul Fuente Vaqueros, din Andaluzia, rămânând rapsodul acestui ținut și al orașului Granada, încremenit în amintirea poetului. După studii la Granada, urmează dreptul, filozofia și literele. Preocupat și de muzică, este îndrumat la pian de compozitorul Manuell de Falla, ceea ce îi va servi, mai târziu, la culegerea și armonizarea unor vechi cântece populare. După o călătorie de studiu, prin Castilia și alte regiuni, debutează la Granada, în 1918, cu *Impresii și peisaje*, poeme în proză.

La Madrid, unde își va continua cursurile, pătrunde în cercul larg al artiștilor: Juan Ramón Jiménez (laureatul Premiului Nobel din 1956), pictorul și gravorul Salvador Dali, Rafael Alberti etc. Tot din această perioadă datează și premiera piesei sale *Vraja fluturelui*.

În 1921 i se tipărește primul volum de versuri, *Carte de poeme*, care cuprinde poezii evocatoare ale copilăriei și adolescenței, resimțindu-se influența folclorului. Profund liric, acest volum abordează teme eterne, care vor reveni în opera lui Lorca: viața, natura, iubirea, moartea. Versurile acestea nu sunt lipsite de profunzime, ci purtătoare de simboluri, ca în poema *Plop mort*, anunțând tonurile meditative și mai grave ale volumelor următoare: „Plop bătrân! / Ai căzut / în oglinda / lacului mut, / fruntea-ncet abătând / spre amurg, sângerând. / N-a fost sălbaticul vânt / cel care trunchiul ți-a frânt, / n-a fost nici securea cea grea / a pădurarului care știa / c-ai să re-nvii / în lăstarele vii. / Duhul tău puternic a fost / cel ce moartea a chemat să îl scape / văzându-se fără cuiburi, uitat / de plopi lăstărind lângă ape / [...] Ce întristare adâncă / pe-ntinderea-n care / eroul frunzișului n-are / ramuri, să freamăte încă! / De-acum leagănul teafăr / al lunii, tu nu vei mai fi, / nici surâsul fermecător / al adierii, nici toiagul vreunui luceafăr / rătăcitor".

(Traducere — Teodor Balș)

Temă

Meditați asupra următoarelor versuri din elegia Copacilor *și asociați-le cu o poemă studiată din lirica secolului al XX-lea:*

„Copacilor!
Rădăcinile voastre aspre, cum sunt,
vor cunoaște inima mea în pământ?"

(Traducere — Teodor Balș)

Ciclul liric următor, *Poemul cântecului bătrânesc*, relevă cunoașterea profundă de către Lorca a cântecului popular andaluz „Cante jondo", („Cântec străvechi") și o mai largă varietate a registrului liric și tematic.

Manuel de Falla, compozitorul, va remarca în aceste cântece „din adâncuri", un extrem de rar exemplu de cântec arhaic, cel mai vechi din toată Europa.

Prin lirismul vibrant, unele accente dramatice și altele vitaliste, exuberante, Lorca exprimă deschiderile spre bucurie și tristețe ale poporului andaluz, ale sufletului spaniol.

Temă

Interpretați metafora din poemul Tăcerea :

„Ascultă, fiul meu, tăcerea.
E o tăcere unduită,
O tăcere
în care alunecă văi și ecouri
și frunțile-nclină
către țărână."

(Traducere — Teodor Bals)

Moartea, ca un abur amar, străbate de acum versurile lui Lorca în sonorități elegiace, fiind în opera sa, o temă esențială „netămăduită rană", cum o numește în studiul său[1] Ileana Georgescu.

Temă

Citiți poezia Memento *și apropiați-o de o creație lirică antologică din poezia orală românească :*

„Când am să mor
ghitara-ngropați-mi
cu mine-n pământ.
Când am să mor
între naramzi
și-ntre mentă de câmp.
Când am să mor
de vreți îngropați-mă
în morișcă de vânt.
Când am să mor !"

(Traducere — Teodor Bals)

În volumul *Întâile cântece*, urmat de *Cântece*, este prezent elementul popular, stilizat uneori în manieră cultă, și apar reflecții lirice mai adânci pe tema vieții și a trecerii timpului. Moartea pătrunde ca temă și în aceste volume, abordată uneori sub forma jocului, în viziune infantilă, într-un univers delicat, nu lipsit de mister.

Volumul de poezii care reprezintă maturitatea artistică a lui Lorca și-l va înălța în plan artistic universal este *Romancero țigan (Romancero gitano)*, compus între 1924 și 1927.

Despre aceste poeme Federico Garcia Lorca va spune într-o conferință ținută în 1933 :

„...este opera mea cea mai populară [...] care are mai multă unitate și în care chipul meu poetic apare [...] cu o personalitate a sa proprie, neinfluențată de nici un alt poet și definitiv conturată. [...] Cartea, în ansamblul ei, deși se intitulează gitană, este poema Andaluziei, și o intitulez «gitană», pentru că gitanul este ființa cea mai elevată [...] din ținutul meu, este ființa cea mai reprezentativă pentru felul său de a fi și care păstrează focul, sângele [...] adevărului andaluz și universal."[2]

---

[1] Ileana Georgescu, *„Netămăduita rană" în poezia lui Federico Garcia Lorca* — Eseuri, Editura Univers, București, 1975.

[2] Apud Ovidiu Drimba, *Federico Garcia Lorca rapsodul*, Editura Albatros, București, 1981, p. 87.

Apare în aceste poeme o Andaluzie profundă, tragică, ce se zbate între frenezie vitală și triste̦i adânci, fără leac. Versurile nu exprimă concepția „morții fericite“ generată de exuberanță mitică, nici moartea liniștită, chemată din oboseala vieții și dorul odihnei, ci moartea cutremurătoare, pe care Lorca o purta în sine, „ca o rană care nu se tămăduiește niciodată“, ca o neliniște dureroasă.

Volumul *Poetul la New York* cuprinde poeme scrise în perioada șederii autorului în Statele Unite. Tematic, apare un element nou, orașul, ca simbol al suferinței patetice, al civilizației opuse vieții naturale.

Anul 1935, prin tragica moarte a toreadorului Ignacio Sánchez Mejias, mecena al scriitorilor generației de la 1927, ispiră poetului ampla elegie *Bocetul pentru Ignacio Sánchez Mejias*, în același timp un imn închinat coridei, spectacolul tradițional cel mai iubit de oamenii Spaniei. Cel învăluit cu aura vitejiei, frumuseții și generozității sufletești, toreadorul în jurul căruia se țesuse o legendă eroică, piere în cursul unei coride. Moartea nu mai este aici o ficțiune lirică, ci o realitate zguduitoare. Poemul reține prin amploarea construcției, prin sporirea intervenției lirice, a notei solemne, meditative în fața morții. Bocetul va cânta tot trecerea ființei umane, dar cristalizate artistic în forme majore, atributele ființei rămân în amintirea eternă.

Poezia risipește chinul neantului, prin pecetea neștearsă a artei autentice :

„Nu te cunoaște nimeni, dar eu, pe mai departe
cânta-voi frumusețea și chipul tău. Ne-nfrântă
marturitatea-ți aspră. Și pofta ta de moarte
și gustul ei. Tristețea din veselia-ți, cătă,
curajos, știut-ai nicicând să se arate.“

(Traducere — Darie Novăceanu)

Divanul lui Tamarit (1936) încheie opera lirică poetică a lui Lorca, ce se continuă în dramaturgia de egală valoare, prin piese ca *Mariana Pineda*, *Yerma*, *Casa Bernardei Alba*.

Lorca, „Privighetoarea Spaniei“, cum a fost numit, sfârșește răpus de falangiști în 1936 și aruncat apoi în groapa comună din Viznar, „într-o completă solidaritate de durere și destin cu poporul său“ (José Mora Guarnido).

ROMANCE SONAMBULO

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

BALADA SOMNAMBULA

Verde, cât de drag mi-ești, verde,
Verde vânt. Și ramuri verzi
Barca pest marea verde,
calul, când în munți se pierde.
Ea cu umbra-n cingătoare
în balcon stă și visează,
părul verde, verde fața,
ochii de argint, ca gheața.
Verde, cât de drag mi-ești verde.
De sub luna mea țigancă
o privește vânt și creangă
și ea nu le poate vede.

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha,
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
erriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.
Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
ese trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con la sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas,
llevа tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi saca es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir! dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

•

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal,
herían la mandrugada.

Verde, cât de drag mi-eşti, verde,
Stele mari de promoroacă
vin cu peştele de umbră
ce deschide drum luminii.
Vântu-l freacă în aspreala
ramurilor lor, smochinii
şi, montan viclean, zbârleşte
muntele agave acre.
Cine va veni? De unde?
Stană în balcon rămasă,
verde faţa, părul verde,
ea amare mări visează.
Frăţioare, vreau să schimb
calul meu pe casa ei,
frâul pe-o oglindă-l dărui
şi cuţitul pe manta.
Frate, de la poarta Cabrei
sângerând, de acolo vin.
Tinere, dacă-aş putea
acest târg l-aş încheia.
Dară eu nu mai sunt eu.
casa mea nu mai e-a mea.
Frăţioare, vreau să mor
omeneşte-n pat la mine.
De oţel, ar fi mai bine,
şi cearceafuri de olandă.
Nu vezi rana ce mă taie
de la gât la măruntaie?
Trei sute de trandafiri
pe pieptaru-ţi alb dau floare.
Şi la tine-n cingătoare
curge sângele cişmea.
Dară eu nu mai sunt eu,
casa mea nu mai e-a mea
Lasă-mă să urc încalte
la balcoanele înalte.
Lasă-mă să urc, mă lasă
pân'la verzile balcoane
ale lunei, unde cade
apa-n goluri de cascade.

•

Şi cei doi fârtaţi urcară
pân'la-naltele balcoane.
Dâri de sânge şi de lacrimi
ei în urma lor lăsară
Sus, peste acoperişe
felinarele clipeau.
Tamburine de cristale
mii de răni în zori tăiau.

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
¿Compadre! Dónde está, dime?
¿Donde está tu nina amarga?
¿Cuántas veces te espero!
¿Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

Sobre el rostro del aljibe
se mecéa la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fria plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso intima
como una pepueña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobrae la mar.
Y el caballo en la montaña.

Verde, cât de drag mi-eşti verde,
verde vânt şi ramuri verzi.
Şi cei doi fârtaţi suiră.
Vântul le lăsa în gură
gust de mentă şi de fiere,
gust ciudat de busuioc.
Spune-mi unde-i frăţioare,
trista-ţi fată, în ce loc?
Câte nopţi de aşteptare!
Câte dăţi te-o aştepta
părul negru, chipul proaspăt,
în balconul verde, oaspăt!

În oglinda de fântână
mi se legăna ţiganca.
Părul verde, verde faţa,
cu ochi de argint, ca gheaţa.
Spânzură peste fântână
de un ţurţure de lună.
Noaptea deveni intimă
ca o piaţă mică, mică.
Gărzile civile bete
poarta zguduiau cu sete.
Verde, cât de drag mi-eşti, verde.
Verde vânt şi ramuri verzi.
Barca peste marea verde.
Calu-n munte când se pierde.

(Traducere — Teodor Balş)

Balada somnambulă sau, în altă traducere, *Romanţa somnambulă (Romance sonambulo)* aparţine ciclului de poeme *Romancero ţigan (Romancero gitano)*, culme a lirismului spaniol, armonie de trăiri grave, enigmatice, de compoziţie baladescă, bocet şi elegie sfâşietoare. Coborâte parcă din legendă, aceste „romanţe" cu caracter naţional interferează elementul liric cu cel epic şi dramatic, totul evoluând într-o atmosferă fantastică de aşteptare şi încordare, de speranţă, care se pleacă destinului implacabil al morţii. Lorca îşi numeşte această operă:

„O carte în care personajele sunt figuri care servesc de fundal milenar pentru un riguros personaj important. Chinul, cel care pătrunde în măduva oaselor, în seva arborilor şi nu are nimic comun cu melancolia, nici cu nostalgia, nici cu altă afecţiune sau durere sufletească, fiind un moment mai mult nepământean; chin andaluz, luptă a inteligenţei pătimaşe cu misterul ce-o înconjoară."

Şi, referindu-se direct la *Balada somnambulă*, poetul subliniază că, în raport cu romanţa tipică, al cărei farmec îl constituia naraţiunea, căci, fără „ecoul anecdotei, devenea cântec", în poemele sale îmbină romanţa narativă cu cea lirică, realizând o puternică ambianţă dramatică, misterul poetic rămânând „mister chiar pentru poetul care-l comunică", fără ca nimeni să ştie ce se întâmplă, nici de ce.

Cele câteva elemente epice, dislocate în cuprinsul poeziei, pe care am încerca să le situăm într-un fir logic de acțiune, evidențiază patru momente : în lumina stranie a lunii, într-un balcon, o fată așteaptă ; doi bărbați poartă un dialog și se îndreaptă apoi și ei spre balcon ; tânăra fată zace moartă. Dar o astfel de încercare distruge poemul, căci lumea ideilor se împlinește dincolo de „împletirea somnambulică a unor rudimente de acțiune, abia indicate cu o magie ireală de imagini și cuvinte". Elementele nodale epice ale compoziției sunt învăluite într-o nebulozitate suprafirească, o atmosferă de vis plutind neliniștii prin întreaga poezie, potențată obsesiv de refrenul „verde, cât de drag mi-ești, verde".

Balada somnambulă abordează dragostea și moartea.

Proiecția ideilor este realizată dramatic de poet într-un univers verde, cu accente mitice. Într-un plan transreal, al „verdelui", al misterului, „ea" aflată în centrul culorii fantastice, visează, fără să poată privi lucrurile, un vis care va fi amar, orb, neîmplinit. În acest plan sunt prinse în mreaja culorii fatidice elementele naturii, „verde vânt. Și ramuri verzi", chipul celei care visează, „părul verde, verde fața", și „balconul verde, oaspăt". Elementele dramatice din final sunt sugerate cromatic și prin nuanța ochilor „de argint, ca gheața" și prin „umbra" pe care «ea» o poartă în „cingătoare". În poem, laitmotivul „verde, cât de drag mi-ești, verde" revine de patru ori, însoțit de trei ori și de celălalt vers : „verde vânt și ramuri verzi". Simbolic, verdele, atribuit copilei și naturii, înseamnă viața, pe care aceste elemente o reprezintă, dar care e supusă morții. De aceea, în poemul lorchian, verdele mitizează existența, o transpune în planul stăpânit de „geniul morții".

„Când Rafael Alberti spune că poezia e plină de la început de «un înfiorat secret, de sânge misterios», el atinge tocmai această funcție de transpunere în planul misterului existențial"[2].

Planul celălalt, al realului, cuprinde elementele care scapă de sub raza verdelui : calul și barca aflate departe, fără putința atingerii. „Barca peste marea verde. / Calu-n munte când se pierde."

Planul transreal din jurul misterioasei fete se lărgește prin elemente ale naturii care sugerează, fără a localiza în spațiu și timp, un destin tragic :

„Stele mari de promoroacă
Vin cu peștele de umbră
ce deschide drum luminii."

Temă

Explicați valoarea epitetelor din versurile de mai sus în anunțarea notei grave din finalul poemului.

Laitmotivul cu ecouri de incantație magică deschide strofele în care apar elementele purtătoare ale simbolului morții.

---

[1] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 205.

[2] Apud Ileana Georgescu, *„Netămăduita rană" în poezia lui Federico Garcia Lorca* — Eseuri, Editura Univers, București, 1975, p. 125.

Nota de mister adâncește acest plan al irealului prin interogația poetului din versul :

„Cine va veni ? De unde ?“ — intensificând și emoția așteptării urmărită în reacțiile fetei : „Stană în balcon rămasă, / verde fața, părul verde, / ea amare mări visează“.

Apar în structura adânc lirică a poemului ample metafore, purtătoare ale acelorași simboluri grave, care lărgesc continuu această urzeală din adâncuri a destinului implacabil al morții, țesută pe un fond stranitu de verde.

Temă

Reține rolul metaforelor din următoarele versuri :

„Vântu-l freacă în aspreala
ramurilor lor, smochinii
și, motan viclean, zbârlește
muntele agave acre.

Dincolo de orice element epic, reținem ceea ce se petrece în domeniul cuvintelor și al culorilor.

Semnul morții e sugerat cromatic de „verdele“ străpuns acum de negru : „Trei sute de trandafiri / pe pieptaru-ți alb dau floare“.

„Totul e invocat și totul e lăsat deschis. Aproape că nu mai suntem pe pământ. La fel cum nu e spațiu între locuri [...], tot astfel și timpul stă pe loc. La început e noapte, apoi se face dimineață [...] și la sfârșit e din nou noapte“[1]

Poetul aduce în versurile următoare un dialog între două personaje, un tânăr rănit și un vârstnic, căruia îi cere adăpost, fără să-l primească. Și refuzul, și rana tânărului rămân în adânc mister. Apar în această parte a poemului, pe aceeași gamă de cromatică lorchiană, culori cu semnificații mai directe : roșul iubirii și albul purității. Aceste culori se grupează în jurul unor simboluri tanatice :

„Nu vezi rana ce mă taie — pe pieptaru-ți alb dau floare.
de la gât la mărunțaie ? — Și la tine-n cingătoare
Trei sute de trandafiri — curge sângele cișmea.“

Și aici se relevă tragismul destinului uman, căci nici dorința tânărului de-a scăpa de moarte, nici aceea a bătrânului de a-l ajuta nu se pot împlini, subliniindu-se imposibilitatea de a schimba soarta :

„Frățioare, vreau să schimb — sângerând, de-acolo vin.
calul meu pe casa ei, — Tinere, dac-aș putea
frâul pe-o oglindă-l dărui — acest târg l-aș încheia.
și cuțitul pe manta. — Dară eu nu mai sunt eu,
Frate, de la poarta Cabrei — Casa mea nu mai e-a mea.“

---

[1] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1969, p. 206.

diției date :

„Lasă-mă să urc înalte
la balcoanele înalte.
Lasă-mă să urc, mă lasă
pân'la verzile balcoane
ale lunei, unde cade
apa-n goluri de cascade."

Lumina felinarelor și sunetul „tamburinelor de cristal", care „mii de răni în zori tăiau", însoțesc urcușul celor doi, ca și înălțarea lor spre planul „verdelui". Gustul pe care vântul li-l lasă în gură „gust de mentă și de fiere", constituie simboluri care sugerează începutul împăcării cu destinul dat. Spre final, termenii simbolici se îmbogățesc. Versurile relevă neputința întâlnirii celor doi tineri, iar „ea" este înfățișată ca fiică a bătrânului. Alegoria personajelor se adâncește : tânăra, acum cu „părul negru, chipul proaspăt", simbolizează speranța neîmplinită niciodată ; bătrânul, înțelepciunea binevoitoare, dar fără puterea de a se manifesta, iar tânărul sugerează aspirația spre fericire, spre o altă condiție. Sentimentul amar al zădărniciei plutește peste toate.

Temă

Meditați asupra modalității pe care o îmbracă în raport cu alte poeme, de valoare universală, studiate, motivul depășirii condiției date *și cel al lui* vanitas vanitatum, *în poezia lui Garcia Lorca.*

Ultima strofă aduce simbolul speranței moarte, al fericirii neîmplinite. Trupul „ei" neînsuflețit atârnă peste apă, susținut „de un țurțure de lună". Planul verdelui reapare în versurile din final, alături de simbolurile evadării din acest dat, „barca" și „calul", marcând acum, mai puternic, zădărnicia oricăror visuri și încercări ale ființei umane de a câștiga noi dimensiuni existențiale.

„Omul este singura ființă care știe că moare, care trăiește spaima neantului, dar — spune Lorca, cu o adâncă înfiorare umană și neîntrecută splendoare artistică — omul este de asemenea singura ființă care poate exprima în forme nepieritoare această spaimă, învingând-o și transfigurând-o, o dovadă în plus a puterii sale nesfârșite, mereu neliniștite, mereu născocitoare de expresie și creație."

(Ileana Georgescu)

„Profundul filon popular, ca un murmur de cântec, cunoașterea minuțioasă a folclorului, dragostea pentru esențele specificului spaniol și pentru poporul său se transformă la García Lorca într-un adevărat suflu înnoitor al poeziei spaniole și dă operei poetului granadian acea luxuriantă splendoare de tonalități."

(Juan Chabás)

Federico García Lorca, *Carte de poeme*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.

Federico García Lorca, *Poeme*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974.

Federico García Lorca, *Romancero țigan și alte poeme*, Editura Minerva, București, 1977.

Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca. Opera lui și influența ei asupra poeziei spaniole*, Editura Univers, București, 1971.

Ileana Georgescu, *Netămăduita rană" în poezia lui Federico García Lorca* — Eseuri, Editura Univers, București, 1975.

„Vreau să fiu copil, fără tăgadă,
Sau o floare cu privirea-n sus.
. . . . . .
Vreau, când caii sforăie, nebunii!
Cu piciorul încălțat în nea.
. . . . . .
Vreau, când caii sforăie, nebunii!
Să sărut o ramură de ger.
Ci săltați-mi, labe ale lunii,
Ciutura tristeților la cer!"

(Vânturi, vânturi pline de zăpadă)

Temperament romantic tumultuos, Esenin, poet rus, închide în sine trăiri contradictorii: lirism și nostalgie, sensibilitate pură și sete de viață, răzvrătire și substanță tragică, întors în patriarhalitate și rătăcit în lumea modernă.

Născut în 1895 la Kostantinovo, sat așezat pe malul râului Oka, în ținutul liniștit al Riazanului, Serghei Aleksandrovici Esenin va purta cu sine imaginea obsedantă a satului natal, transfigurată artistic în întreaga poezie. Pământurile Riazanului și cântecele populare constituie matca principală care l-a plămădit pe poetul stepelor nesfârșite, al crângurilor umbroase de mesteceni și al luncilor înflorite, pe poetul înstrăinat în fața orașului și cu sufletul sfâșiat de contradicții:

„O, ținut nesfârșit și sălbatec,
Ce aproape ești de inima mea,
În adâncul tău s-a pitit
Tristețea și galbena-mi stea."

După șuvița întunecată
(Traducere — Zaharia Stancu)

Esenin s-a format la răscrucea dintre două lumi, ca un romantic întârziat, care, alături de Blok și Briusov, este deschizător de drumuri în poezia modernă a secolului al XX-lea. Opera lui a fost pregătită de romantismul lui Pușkin și Lermontov și receptează în forme originale curentele moderniste care se confruntau în epocă. Simbolismul lui Blok și Briusov, futurismul și lirica angajată din poezia lui Maiakovski, imagismul[1] lui Mariengof și Șerșenevici sunt direcțiile cu care se confruntă Esenin, fără să-și găsească idealul său poetic în nici una din aceste orientări literare. El își croiește un drum personal în acest câmp poetic, detașându-se de contemporani ca un liric de concentrare maximă, de sensibilitate intensă, creator de versuri dure, dar și de melodii suave, șoptite.

„Arta — spune Esenin — nu este o broderie măruntă, ci cuvântul cel mai indispensabil al acelui grai cu ajutorul căruia mă exprim pe mine însumi. [...] Unii confrați ai mei socot că arta există numai prin artă. În afara oricărui contact cu viața

[1] Școala literară rusă, constituită în 1919, la apariția manifestului imagiștilor sau imaginiștilor. Imagiștii se preocupă în exclusivitate de imaginea artistică, de aspectul formal al poeziei și combat literatura angajată din epocă.

tratare a artei este superficială din cale-afară."

Iată crezul estetic din care se naşte poezia lui Esenin, creaţie cu mesaj major, care evocă trecutul, lumea copilăriei, foşnetul holdelor, plopii stingheri, izbele cătunului sărman, livezile stropite cu albastru, în accente adânc populare şi naţionale.

COORDONATELE LIRICII ESENIENE

Nota confesiv lirică prezentă în majoritatea poeziilor lui Esenin aduce numeroase elemente biografice în operă. *Drumul meu* este notarea artistică a celor mai importante evenimente din viaţa sa. Se dezvăluie aici, enumerativ, primele straturi în care s-au ivit opera şi pecetea trainică a primelor amintiri :

„O izbă ţărănească.
Miros de hamuri,
Icoane vechi,
Lumină slabă de candele.
Ce bine am păstrat
Senzaţiile din anii copilăriei.
Sub ferestre
Foc de viscol alb."

Registrul tematic al creaţiei sale cuprinde teme şi motive universale de polarizare ale lirismului său : satul, natura, iubirea, viaţa şi moartea, omul cu frământările sale, patria. Poetul este îndeosebi cântăreţul ţarinilor şi al *naturii*, într-o comuniune directă cu elementele firii, surprinse în varietatea manifestărilor lor mărunte sau grandioase. Universul naturii eseniene se constituie într-o largă perspectivă, cu ceruri înalte şi văzduhuri libere, cu întinderi albastre şi ţinuturi nesfârşite :

„Şi ţie ca şi mie ţi-e dor
De cerul înalt cu amurg roşcovan
Şi de văzduhurile libere cu zbor
De şoim şi vultan.
Dar pe deasupra-ţi, întindere-albastră
Întunericul se uită greoi.
Şi s-aud lanţurile Siberiei
Dincolo de cocoaşa Uralilor goi."

După şuviţa întunecată

(Traducere — Zaharia Stancu)

Poetul, crescut în decorul rural, devine cântăreţul pădurii, al luncilor, mestecenilor sau lacurilor cu sălcii, al zăvoaielor şi nopţilor instelate cu lună.

Temă

Citiţi următoarele versuri şi arătaţi mijloacele artistice prin care se conturează în tablou mesteacănul, motiv frecvent în poezia lui Esenin :

„Pe veci mi-i drag, cu pâclele-i tihnite,
Mesteacănul înalt şi visător
Şi sprintenele-i plete aurite
Şi albele lui straie de fulor."

imaginea artistică izbește prin noutatea și îndrăzneala ei :

„Luna, — mieluşea cârlionţată,
Se plimbă prin iarbă-nflorită.".
După şuviţa întunecată

(Traducere — Zaharia Stancu)

Alteori, luna, „golaşă ca un ou", devine un „bucălat cârlan", care „cu cornițele împunge iazul de tăcere plin". Și, într-o varietate de metafore, luna va fi „mânzoc", „un galben corb", „clovn care râde" sau o „limbă de clopot" atârnată de bolta cerului.

Esenin este și cântărețul anotimpurilor, pe care le evocă într-o gamă de nuanțe de la albul zăpezilor străbătute de sănii în zbor, până la arămiul toamnelor brumate și roșul amurgurilor aprinse de vânturile stepei.

Temă

Prin ce imagini artistice se conturează tabloul din natură în versurile următoare ?

„Tu, ţara mea, de ploi neocolită,
Tăceri nomade, câte-un plop stingher !...
Şi ca o chiflă bine rumenită
E-ncovoiată luna ta pe cer.

Împurpurata lobodă s-adună
Pe-un câmp arat şi fără căpătâi.
Pe creanga unui nour, ca o prună,
Sclipeşte coaptă steaua cea dintâi."
Tu, ţara mea, de ploi neocolită
(Traducere — George Lesnea)

Natura și animalele au intrat în poezia lui Esenin nu ca elemente de simplu decor, ci ca forme intrinsece ale vieții. Toate poeziile despre animale converg spre același punct tragic al morții, care predispune la meditație. *Vulpea* și *Cântecul cățelei* surprind moartea din unghiul de viață al ființelor necuvântătoare. Vulpea rănită trăiește drama morții, învăluită într-o atmosferă stranie de întoarcere la neființă, de un fior tainic ce cuprinde întreaga fire :

„S-a târât cu piciorul zdrobit
Şi în vizuină s-a încolăcit
O dantelă de sânge-nflorată
Se scria pe zăpada curată.
Se împleticea prin fumul detunăturii.
În ochi i se clătinau copacii pădurii.
Din tufişuri vântul zbucnise cu părul vâlvoi
. . . . . .
Deasupra ei întunericul se zbătea,
Seara umedă şi roşie creştea.
Capul se tot ridica speriat să audă.

Mirosea a frunză putredă, a zăpadă ca luna,
În vizuină sângele picura întruna, întruna..."

(Traducere — Zaharia Stancu)

Temă

Comparați motivul dramatic al morții surprins de Esenin în poezia Vulpea *cu modul în care este abordat de Alfred de Vigny în* Moartea lupului *și de Nicolae Labiș în* Moartea căprioarei.

Poezia *iubirii* străbate lirica eseniană în risipiri nostalgice sau izbucniri năvalnice în poeme ca: *Ana Sneghina* sau *Moscova cârciumăreasă*, spovedanie tulburătoare a dragostei neîmplinite și meditație pe tema condiției omului modern, cu trimiteri spre Villon, Baudelaire sau Rimbaud. În *Motive persane*, iubirea capătă accente mai puțin declarative, imaginea artistică sporind în expresivitate:

„Eu n-am văzut, persano, Bosforul niciodată,
Să nu mă-ntrebi de dânsul că nu știu să răspund.
În ochii tăi văd marea pentru întâiași dată
Cum flacăra albastră și-o pâlpâie la fund."

Eu n-am văzut, persano, Bosforul niciodată

(Traducere — George Lesnea)

Copilăria, amintirea, satul, trecutul de luptă, patria sunt teme care capătă contur metaforic inedit în poezia lui Esenin.

Я ПОСЛЕДНИЙ ПОЭТ ДЕРЕВНИ

Я последний поэт деревни,
Скромен в песнях дощатый мост.
За прощальной стою обедней
Кадящих листвой берез.

Догорит золотистым пламенем
Из телесного воска свеча,
И луны часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час.

На трону голубого поля
Скоро выйдет железный гость.
Злак овсяный, зарею пролитый,
Соберет его черная горсть.

Неживые, чужие ладони,
Этим песням при вас не жить!
Только будет колосьюконь.
О хозяине старом тужить.

SUNT ULTIMUL POET CU SATU-N GLAS

Sunt ultimul poet cu satu-n glas,
Podeț umil de scânduri în cântare.
Fac liturghia mea de bun-rămas
Mestecenii, cădelnițând frunzare.

Cu flacăra de aur, ca un semn,
Îmi ard făclia din trupeasca-mi ceară,
Și, răgușit, al lunii ceas de lemn
Mi-o bate pentru cea din urmă oară.

Curând veni-va, oaspete de fier,
Pe-albastrul câmp, potica o va-nfrânge.
El lanul de ovăz, muiat în cer,
Cu mâinile lui negre îl va strânge.

Cântările-mi nu pot trăi cu voi,
Ne-nsuflețite palme, reci, străine!
Doar spicele și caii din zăvoi
Or să tânjească veșnic după mine.

Будет ветер сосать их ржанье,
Панихидный справляя шелест.
Скоро, скоро часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час!

Nechezul lor l-o suge-un vânt, solemn
Jucându-şi parastasul într-o seară.
Curând, ah, răguşitul ceas de lemn,
Mi-o bate pentru cea din urmă oară!

(Traducere — George Lesnea)

Scrisă în 1919, în plină maturizare a talentului artistic, poezia *Sunt ultimul poet cu satu-n glas (Ia poslednii poet derevni)* este caracteristică pentru lirismul lui Esenin, generat de obsesiva nostalgie a satului arhaic, pierdut în legende vechi şi credinţe, integrat într-o natură nealterată de civilizaţia modernă. Poetul, care trăieşte drama dezrădăcinării, înăsprit de viaţa civilizaţiei citadine, dă glas unor accente nostalgice, în care străbate dorul după un paradis pierdut. Discursul liric este rostit într-o gamă în care tonul declarativ alternează cu cel duios, elegiac, grav:

„Sunt ultimul poet cu satu-n glas,
Podeţ umil de scânduri în cântare."

Metafora „podeţ" cu determinantele „umil" şi „de scânduri" sugerează o civilizaţie arhaică, a unei lumi simple, căreia i se va opune în versurile următoare simbolul „oaspetelui de fier", strivitor de tipare-nvechite. Pitorescul satului se pierde, trezind în conştiinţa poetului un fior vecin cu moartea, rostit ca un cântec liturgic:

„Fac liturghia mea de bun-rămas
Mesteceni, cădelniţând frunzare."

Pătrunderea tehnicii moderne în lumea închisă, cu un orizont propriu, a satului, este rostită de frunzarele mestecenilor într-o „cădelniţare" de bun-rămas. Limbajul uşor arhaizat adânceşte atmosfera de miracol şi legendă pe care o păstrează, în adâncul sufletului, „ultimul poet al satului". Primele două catrene aduc într-un plan real o confesiune care coboară de la conştiinţa unei realităţi acceptate şi rostite deschis, la sentimentul grav al sfârşitului unei lumi, o dată cu care arde şi se stinge şi poetul:

„Cu flacără de aur, ca un semn,
Îmi ard făclia din trupeasca-mi ceară."

Satul îşi regăseşte suprema înflorire în sufletul copilului de altădată, care-şi ascultă sfârşitul apropiat în bătaia „ceasului de lemn" al lunii. Verbele, în primele versuri la timpul prezent, trec la viitor în celelalte catrene, situându-se într-un plan, ipotetic, al prefacerilor urbane, care aduc semnele morţii, ca-n poezia expresionistă:

Marc Chagall, *Violonist*

„Curând *veni-va*, oaspete de fier,
Pe-albastrul câmp, potica o *va-nfrânge*.
El lanul de ovăz, muiat în cer,
Cu mâinile lui negre îl va *strânge*."

În gradație ascendentă,
verbele sunt purtătoare
ale ideii de răsturnare
a vechii lumi.

Alternarea albastrului și-a galbenului luminos cu cenușiul și negrul adâncește sentimentul trecerii și al ireversibilului. Sfârșirea lăuntrică a poetului crește din înțelegerea rațională a sensului istoriei, a timpului, care este neîndurător cu sufletul omului și al satului de odinioară. Drama capătă fior mioritic prin viziunea trecerii dincolo, în moarte :

„Cântările-mi nu pot trăi cu voi,
Ne-nsuflețite palme, *reci, străine !*
Doar spicele și caii din zăvoi
Or să tânjească veșnic după mine.

Nechezul lor l-o suge-un vânt, solemn
Jucându-și parastasul într-o seară."

Ca într-o altă *Mioriță*, spicele și caii îl vor plânge pe rapsodul satului tot într-un ceas al înserării. Bătaia răgușită a „ceasului de lemn al lunii" rostește adevărul grav al mersului înainte al societății. Presentimentul morții, ipoteticul devin acum certitudine. Comunicarea sintatică poetică lineară, numai din propoziții principale, simplitatea cântecelor rare dau o linie sobră elegiei, în care vibrează coarda lirică a nostalgiilor și fericirilor ireversibile.

Temă

Citiți următoarele versuri din poezia Pluguri *de Lucian Blaga și comparați modul de abordare a aceleiași teme de către Esenin :*

„Prietene crescut la oraș
fără milă, ca florile în fereastră,
prietene care încă niciodată n-ai văzut
câmp și soare jucând subt peri înfloriți,
vreau să te iau de mână,
vino, să-ți arăt brazdele veacului.

Pe dealuri, unde te-ntorci,
cu ciocuri înfipte-n ogor sănătos
sunt pluguri, pluguri, nenumărate pluguri :
mari paseri negre
ce-au coborât din cer pe pământ.
Ca să nu le sperii —
trebuie să te apropii de ele cântând.

Vino-ncet."

Privită în complexitatea ei, opera lui Esenin este expresia armoniei dintre vechi și nou pe un fond specific național și popular, laturile majore ale creației sale definind un poet modern.

„Serghei Esenin nu e o ființă omenească, ci, mai degrabă, un instrument al poeziei, anume creat de natură spre a da glas infinitei triste̦ți a câmpiei, dragostei pentru tot ce viețuiește pe lume și înțelegerii, pe care mai mult ca orice o merită omul."

(M. Gorki)

BIBLIOGRAFIE

Tălmăciri din Serghei Esenin, 1934. În vol. Zaharia Stancu, *Poeme simple*, 1925—1943, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 477—569.

Serghei Esenin, *Poezii*, Editura Tineretului, București, 1961.

Serghei Esenin, *Scrisoare mamei*, „Junimea", Iași, 1970.

Ștefan Bitan, *Serghei Esenin*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.

PAUL ELUARD
(1895—1952)

„Eu mă îndrept spre viață, am chipul unui om
Spre a dovedi că lumea-i după-al meu chip făcută.

Și nu sunt singur
Mii de chipuri de-ale mele sporesc lumina mea
Mii de priviri asemeni fac deopotrivă trupul
Câmpia stânca pasărea copilul
Cu noi se-amestecă
Și râde aurul în hohote scăpat de-abisele vâltorii
Se dezgolesc focul și apa pentru un singur anotimp
Și nu mai e nici o o eclipsă pe fruntea universului."

(Fără vârstă)

Lirica militantă dă Franței, alături de poetul contemporan Louis Aragon, pe Paul Éluard, prin care patosul momentului de angajare, după al II-lea război mondial, încarcă poezia de semnificațiile prezentului și o leagă de aspirațiile celor mulți.

Paul Éluard s-a născut la 14 decembrie 1895 la Saint-Denis, receptând de timpuriu imagini și impresii care își vor lăsa puternica lor amprentă pe o structură psihică de mare sensibilitate. Bolnav, este obligat să-și întrerupă studiile și să se interneze într-un spital din Elveția. Între 1914—1916, ca și Apollinaire, se înrolează pe front într-o secție de infirmieri militari, primele sale culegeri de poeme, *Datoria și neliniștea*, *Poeme pentru pace*, fiind scrise sub impresiile vieții de pe front. Prezent în miezul evenimentelor care frământau omenirea, ca un nou Hugo, Éluard semnează în 1933 „Apelul la luptă al intelectualilor antifasciști", iar în 1936, se solidarizează cu lupta poporului spaniol pentru apărarea democrației. Activează între 1941 și 1943 în Rezistență, militând pentru libertate, fraternitate, dragoste de viață, pace. În evoluțiile creației sale poetice, reținem două etape: perioada interbelică, în care se alătură dadaismului și suprarealismului, și perioada de după 1936, când publică poeme cu caracter militant. Adept al suprarealismului, în așa-zisa „perioadă albastră", se alătură grupului de poeți și pictori: André Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, Max Ernst, Salvador Dali, René Magritte și se leagă printr-o temeinică prietenie de Picasso. În creația sa poetică suprarealistă domină imaginea vizuală, fără să aibă însă rolul de a plasticiza senzații sau de a crea o atmosferă inefabilă, ca în poezia simbolistă. Dezvăluind spontan emoția lirică, Éluard realizează o poezie la antipodul creației lui Valéry, poet cerebral. El evită stilul declamator, suprimă punctuația, comunicarea fiind frecvent eliptică, nominalizantă, enumerativă.

Simplitatea, sinceritatea expresiei artistice, necăutate, cu accentul pus pe vigoarea și realitatea vie a cuvântului, lipsa de retorism constituie farmecul poeziei lui Éluard. Tematic, lirica sa se înscrie în sfera poeziei de iubire și a celei social angajate, conectând creația artistică la scara uni-

versului uman, pe măsură ce trăiește alte experiențe istorice. Culegerea de versuri *Viața imediată* abordează în factură suprarealistă teme precum arta picturală și omagiul unor artiști ca Picasso, iubirea, supremația visului. *Trandafirul public* și *Ulciorul poate fi mai frumos decât apa?* aduc poezii cu conținut social pe tema revoltei, a libertății ființei umane, a dragostei de viață. Poezia erotică dezvăluie aspirația spre absolutul iubirii, spre un climat de vrajă calm, luminos, într-o iradiație a purității, ca în versurile următoare:

Paul Eluard și Pablo Picasso (1948)

„Ea stă-n picioare cu pleoapele mele.
. . . . . .
Ea are forma mâinilor mele,
Are culoarea ochilor mei
Și se cufundă-n umbra mea
Ca-n cer o piatră."

Îndrăgostita
(Traducere — Virgil Teodorescu)

Trăind iubirea în dimensiunile absolutului, autorul „tinde să instaleze eternitatea în clipă, spargând crusta timpului. [...] Parcă am respira o esență pură, dată, impusă poetului de un alter ego orb, impermeabil la lucrurile din afară"[1].

Temă

Citiți următoarele versuri și comentați procedeele artistice prin care Eluard exprimă sentimentul de iubire:

„Părul tău de portocale în deșertul lumii
În vidul geamurilor grele de tăcere
Și de umbră unde mâinile mele goale își caută răsfrângerile.

Himeric e tiparul inimii tale
Și-ți seamănă iubirea cu dorul meu pierdut.
O, suspine de ambră, vise, priviri.

Dar tu n-ai fost mereu cu mine. Memoria
Mi-e încă-ntunecată văzându-te venind
Și plecând. Timpul ca și iubirea de vorbe se slujește.
. . . . . .

[1] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970, p. 372.

Asupra-mi ochii i-am închis, ai tău sunt,
Viața mea toată te-ascultă și nu-s în stare să sfărâm
Cumplitele răgazuri urzite de iubire."

Oglinda unei clipe
(Traducere — Virgil Teodorescu)

LIBERTÉ

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom

Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

Sur les images dorées
Sur les armes des guerriers
Sur la couronne des rois
J'écris ton nom

Sur la jungle et le désert
Sur les nids sur les genêts
Sur l'écho de mon enfance
J'écris ton nom

Sur les merveilles des nuits
Sur le pain blanc des journées
Sur les saisons fiancées
J'écris ton nom

Sur tous mes chiffons d'azur
Sur l'étang soleil moisi
Sur le lac lune vivante
J'écris ton nom

Sur les champs sur l'horizon
Sur les ailes des oiseaux
Et sur le moulin des ombres
J'écris ton nom

Sur chaque bouffée d'aurore
Sur la mer sur les bateaux
Sur la montagne démente
J'écris ton nom

Sur la mousse des nuages
Sur les sueurs de l'orage
Sur la pluie épaisse et fade
J'écris ton nom

LIBERTATE

Pe caietul de școlar
Pe-ntâia bancă de copaci
Pe nisip de zăpadă
Scriu numele tău

Pe paginile răscitite
Pe toate paginile goale
Pe piatră sânge sau cenușă
Scriu numele tău

Pe chipurile aurite
Pe chipul celor care luptă
Pe-a regilor coroană
Scriu numele tău

Pe junglă pe pustiuri
Pe cuiburi de grozame*
Pe lacrima copilăriei
Scriu numele tău

Pe vraja nopții
Pe alba pâine a zilei
Pe anotimpuri logodite
Scriu numele tău

Pe fâșiile mele de-azur
Pe lazul soare muced
Pe lacul lună vie
Scriu numele tău

Pe câmp și pe zare
Pe aripi de păsări
Pe-a umbrelor moară
Scriu numele tău

Pe zori ce palpită
Pe mări pe corăbii
Pe stânca nebună
Scriu numele tău

Pe spume de nouri
Pe-a furtunii sudoare
Pe ploaia cea deasă
Scriu numele tău

---

* Grozamă (e) = subarbust din familia leguminoaselor

Sur les cloches des couleurs
Sur la vérité physique
J'écris ton nom

Pe zvonul culorii
Pe-ntreg adevărul
Scriu numele tău

Sur les sentiers éveillés
Sur les routes déployées
Sur les places qui débordent
J'écris ton nom

Pe treaza poteca
Pe drumuri aiurea
Pe piețele pline
Scriu numele tău

Sur la lampe qui s'allume
Sur la lampe qui s'éteint
Sur mes maisons réunies
J'écris ton nom

Pe lampa ce s-aprinde
Pe lampa ce se stinge
Pe case-mpreunate
Scriu numele tău

Sur le fruit coupé en deux
Du miroir et de ma chambre
Sur mon lit coquille vide
J'écris ton nom

Pe fructul rupt în două
Al camerii și-oglinzii
Pe patul de scoică goală
Scriu numele tău

Sur mon chien gourmand et tendre
Sur ses oreilles dressées
Sur sa patte maladroite
J'écris ton nom

Pe câinele-mi lacom și tandru
Și pe urechile-i ciulite
Pe laba lui stângace
Scriu numele tău

Sur le tremplin de ma porte
Sur les objets familiers
Sur le flot du feu béni
J'écris ton nom

Pe tocul ușii mele
Pe obiectele mărunte
Pe focul binecuvântat
Scriu numele tău

Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom

Pe dragostea-mplinită
Pe fruntea celor dragi
Pe mâna care ți se-ntinde
Scriu numele tău

Sur le vitre des surprises
Sur les lèvres attentives
Bien au-dessus du silence
J'écris ton nom

Pe mâna care ți se-ntinde
Pe buzele ce iau aminte
Mai presus de tăcere
Scriu numele tău

Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés
Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom

Pe negrele-mi refugii
Pe farurile-mi sfărâmate
Pe zidul plictiselii
Scriu numele tău

Sur l'absence sans désir
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom

Pe-absența nedorită
Pe oarba-nsingurare
Pe treptele morții
Scriu numele tău

Sur la satné nevenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom

Pe-ntoarcerea la viață
Pe riscul ce-a trecut
Pe speranța uitată
Scriu numele tău

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer

Liberté.

Și prin puterea unei vorbe-ncep
Viața înc-o-dată
Eu m-am născut spre-a te cunoaște
Să-ți spun pe nume

Libertate!

(Traducere Vasile Nicolescu)

Caracteristică pentru lirica angajată, prin care Éluard este mereu prezent în realitatea istorică, poezia *Libertate (Liberté)* este, așa cum remarcă Louis Aragon, creația „unui om care a regăsit Pământul". Volumul de poeme *Poezie și adevăr (Poésie et vérité* — 1942) se deschide cu acest imn închinat libertății, tradus apoi în mai multe limbi, pus pe muzică de Francis Poulenc și îmbărbătând la luptă împotriva fascismului ca o marseilleză a acelor ani. Conform concepției lui Éluard, în „poezia de circumstanță" se realizează un acord între „cele mai simple dorințe ale poetului" și faptul care generează poemul, angajând conștiința politică și estetică.

Vibrantă cantată poetică, poemul *Libertate* exprimă, cu profunzime lirică, aspirația spre o viață liberă și descătușarea omului de orice asupriri. Eluard redescoperă legile poeziei orale, care îl conduc la un fel de elocință concisă și originală, în care muzica melodică a cuvintelor și ritmul lor își reiau drepturile. Libertatea, necesitatea arzătoare a întregii umanități, este cântată deschis, energic, cu forța pătrunzătoare a cuvântului, într-un suflu larg, avântat, din primul până la ultimul vers.

Poemul acumulează elementele lumii fizice: „nisip", „zăpadă", „piatră", „junglă", „pustiuri", „stâncă", „spune de nouri", „a furtunii sudoare", „ploaia cea deasă", „iazul", „laoul", procese psihice, „lacrima copilăriei", „vraja nopții", „dragostea-mplinită", „negrele refugii", lumea naturii și a sufletului, într-o amplă enumerare, incrustând numele libertății pe ele. Cu reluări de neobosită vibrație, sentimentul de libertate răsare obsesiv în conștiința poetului din tot ceea ce este viață, de la firul de nisip și albul zăpezii până la „zori ce palpită" și „mâna care ți se-ntinde". Acest cerc al enumerației se lărgește, căpătând dimensiuni cosmice, cuprinzând întreaga fire în multiplele ei forme, ale vieții și ale morții, „sânge sau cenușă", culoare și mișcare, faptă sau vis, bucurie și luptă. Patosul liric înscrie numele libertății „Pe fruntea celor dragi", „Pe buzele ce iau aminte", „Pe speranța uitată", reluat ca într-un oratoriu, de viori, flaute sau violine și purtat de întreaga orchestră: „Pe treaza potecă", „Pe drumuri aiurea", „Pe mări pe corăbii", „Pe aripi de păsări", învăluind tot universul într-un nimb de lumină. Versul lait-

Poemul *Libertate* de P. Éluard, ilustrat de Fernand Léger.

motiv „Scriu numele tău" este refrenul care leagă şirul simbolurilor din fiecare catren, pregătind momentul de maximă încărcătură emoţională, finalul, în care libertatea se identifică, simplu şi firesc, cu tot ceea ce înseamnă viaţă : „Eu m-am născut spre-a te cunoaşte / Să-ţi spun pe nume / Libertate !" Mesajul poeziei e limpede : unitatea indestructibilă a vieţii, cuprinsă în acest larg inventar poetic, de la primul la ultimul vers, înseamnă „libertate". Epitetul, frecvent în poem : „*Pe alba* pâine a zilei" / „Pe anotimpuri *logodite*" / „Pe câinele-mi *lacom* şi *tandru*" / , elipsa : „*Pe iazul soare muced / Pe lacul lună vie* / Scriu numele tău /", metaforele : „spume de nouri", „farurile-mi sfărâmate" sau sinestezia „zvonul culorii" sporesc forţa expresivă a cuvântului, dând o linie mai vie poemului.

Paralelismul sintatic poetic, topica inversă din structura fiecărui catren menţin tonalitatea luminoasă şi patetică a liniei de simboluri din care se desprinde, în final, imaginea Libertăţii.

Temă

Urmăriţi structura sintactică a fiecărui catren şi meditaţi asupra rolului complementelor (substantive) şi al topicii inverse în definirea conţinutului bogat al noţiunii de „Libertate".

„Orfeu a regăsit cerul de unde cădeau zăpezile şi soarele arzător al Menadelor, dar n-a găsit deloc oamenii, nici n-a înţeles că cer şi infern sunt pentru ei un singur lucru, iar acesta se numeşte Pământul. Măreţia lui Éluard se va şti odată că rezidă aici. Nici Rimbaud, nici Orfeu. Un om care a regăsit Pământul."

(Louis Aragon)

„Miracolul unei astfel de poezii este de a contopi toate secretele ei într-unul singur, care este acela a lui Éluard şi care la culorile veşniciei."

(André Breton)

BIBLIOGRAFIE

Paul Éluard, *Poeme*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

THOMAS STEARNS ELIOT
(1888—1965)

„Nici un poet, nici un artist, în oricare dintre arte, nu înseamnă nimic singur. Însemnătatea lui, felul în care e privit, e felul în care e privită legătura lui cu poeții sau artiștii dinaintea lui. Nu poate fi prețuit singur..."
(T. S. Eliot, *Tradiția și talentul personal*).

Personalitate complexă a culturii anglo-saxone din prima jumătate a secolului al XX-lea, T. S. Eliot, laureatul Premiului Nobel din 1948, poet, dramaturg și eseist, de origine americană, realizează o operă care înseamnă, ca și cea a lui Joyce, în proză, „sfârșitul unei epoci literare și începutul alteia. O cucerire și o descătușare"[1]. Revendicat de americani și de englezi, Eliot realizează prin opera sa o punte între literatura engleză și cea americană. Concepția sa literară, exprimată în numeroase eseuri, influențează adânc fenomenul literar englez și american din epoca noastră. Un „dificil" și un „straniu", cum îl numește poetul Nichita Stănescu, Eliot realizează o operă greu accesibilă pentru cititorul neavizat, încărcată de semnificații adânci, prin care reîmprospătează lirica engleză.

Născut în 1888, la Saint-Louis, Missouri, T. S. Eliot studiază filozofia la Harvard și-și desăvârșește formația filozofică la Oxford și la Sorbona. În 1915 se stabilește în Anglia. Încă din perioada studiilor la Harvard descoperă simbolismul francez, îndeosebi pe Charles Baudelaire și Jules Laforgue, poet cu o lirică reflexivă și accente pesimiste, care va influența puternic activitatea sa artistică. Asemenea prietenului său, poetul american Ezra Pound, Eliot este atras de culturile vechi ale Europei Occidentale, aderând încă din tinerețe la *imagism*, mișcare poetică fundamentată teoretic în eseuri, care promovează o poetică vizuală de esențializare lirică, de fuziune simultană a emoției și intelectului.

Filonul simbolist și cel imagist, adâncirea valorilor universale germane, franceze, spaniole, italiene, îndeosebi a lui Dante, sunt coordonatele fundamentale care definesc matca poetică a lui Eliot.

Evoluția liricii și a dramaturgiei sale, unitare prin tematică, este marcată de apariția următoarelor opere: *Țara pustie (The Waste Land)*, 1922, *Miercurea părăsimilor (Ash Wednesday)*, 1930, și *Patru cvartete (Four Quartets)*, 1943. Opera sa dramatică, în versuri, este inspirată din drama antică și medievală, iar *Eseurile* abordează natura actului creator și analize ale unor opere din literatura elisabetană și simbolistă.

Concepția sa despre poezie este expusă în numeroase eseuri, poezia fiind pentru Eliot o

[1] *Ion Pillat* — articol apărut în revista „Azi", an II, nr. 3, octombrie 1933 și republicat în Poezii, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 411.

expresie indirectă a unei emoții sau a unei suite de senzații disparate, trăite de poet, cândva, generalizate și investite cu putere de simbol :

„Treaba poetului nu e de a căuta emoții, ci de a folosi pe cele obișnuite și, făcând din ele poezie, de a exprima sentimente inexistente în sfera emoțiilor reale. [...] Poezia nu înseamnă o eliberare a emoției, ci o eliberare de emoție ; nu e exprimarea personalității, ci o eliberare de personalitate."[1]

În teoria impersonală a poeziei, susținută de Eliot, se subliniază că :

„două sunt datoriile poetului : față de tradiție și față de poezie [...]. Trecutul interesează numai în măsura în care poate fi utilizat în prezent, numai în măsura în care poate fi resimțit ca un prezent. În mod similar prezentul participă la viața trecutului, integrându-i-se lui."[2]

Muzica este, pentru Eliot, asemenea ritmului, specificului poeziei, „întrepătrunderea conotativă din subtext care structurează sau mai bine zis orchestrează latențele imponderabile ale discursului poetic"[3]. „Ceea ce aș vrea să subliniez aici, spune Eliot, [...] este că o poezie «muzicală» este o poezie care are atât o structură muzicală sonoră, cât și o structură muzicală a înțelesurilor secundare ale cuvintelor din care este alcătuită și că aceste două structuri constituie o unitate indisolubilă."[4]

Hugo Friedrich, referindu-se la structura liricii secolului al XX-lea, va observa la Eliot, ca și la Mallarmé și Valéry, importanța majoră a conceptului de *fragment*, posibilitatea supremă de reprezentare artistică a invizibilului înăuntrul vizibilului :

T. S. Eliot în biroul său de la o editură londoneză

[1] T. S. Eliot, *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974, p. 29.
[2] Idem, *ibidem*, p. 13.
[3] Idem, *ibidem*, p. 18.
[4] Idem, *Muzica poeziei*, în vol. *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974, p. 39.

„*Fragmentarismul* a rămas o caracteristică a liricii moderne. El se manifestă mai ales printr-un procedeu care, preluând fragmente din lumea reală, le supune ca atare unei prelucrări multiple, având totuși grijă ca marginile fracturilor să nu-și corespundă."[1]

Tema majoră a poemelor lui Eliot este aceea a raporturilor omului cu timpul, în toate ipostazele, mecanismul istoric al timpului cu implicațiile lui psihologice. Variind pe această temă, poetul se oprește și asupra viziunii istorice a Occidentului, în declinul care este în timp, și nu în afara lui, și are nostalgia trecerii iremediabile a anilor, a curgerii vieții.

Teme

Urmăriți reflecțiile poetului din următoarele versuri și asociați-le unor versuri din lirica eminesciană :

„Timpul prezent și timpul trecut
Sunt probabil amândouă prezente în timpul viitor.
Iar timpul viitor este conținut în trecut.
Dacă întregul timp este veșnic prezent,
Întregul timp este de nerăscumpărat.
. . . . . .
Ceea ce ar fi putut să fie și ceea ce a fost
Arată spre un sfârșit, care este totdeauna prezent."

Din *Patru cvartete — Burnt Norton*
(Traducere — Aurel Covaci)

Meditația privitoare la istorie, la viața modernă, la înstrăinarea lumii, la absurditatea vieții cotidiene capătă uneori accente expresioniste. Poemele anterioare *Țării pustii* surprind realități ale lumii occidentale contemporane autorului și anunță tematica și tehnica artistică din această operă.

ȚARA PUSTIE

THE WASTE LAND

Fragmente

I. *Ingroparea mortului*

Aprilie este luna cea mai crudă, zămislind
Lilieci din pământuri sterpe, încâlcind
Amintirile și dorințele, stârnind

---

[1] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 210.

Rădăcini mohorâte prin ploi de primăvară
Iarna ne-a ţinut de cald, acoperind
Pământul cu zăpada uitării, brănind
O viaţă neînsemnată cu tuberculi uscaţi.
Vara ne-a luat pe neaşteptate, năvălind peste Starnbergersee
Cu răpăit de ploale ; ne-am oprit pe alee
Şi am ieşit la soare tocmai în Hofgarten
Şi am băut cafea şi am stat de vorbă preţ de un ceas.

. . . . . .

Şi pe când eram copii, locuind la ai arhiducelui,
La ai verilor mei, el m-a luat cu sania
Şi eu m-am speriat. Zicea, Marie,
Marie, ţine-te bine. Şi am luat-o la vale.
În munţi te simţi liber.
Citesc, mare parte din noapte, şi merg spre sud, în iarnă.

. . . . . .

Ireal City[1]
Sub ceaţa întunecată a dimineţii de iarnă,
Pe podul Londrei se scurgeau atâţia oameni, atâţia
Încât nu mi-ar fi trecut prin minte că moartea ar putea nimici atât de mulţi[2]
Suspine întretăiate şi rare — le simţeam exhalaţia[3]
Şi fiecare îşi pironea ochii înaintea picioarelor.
Se scurgeau în sus şi în jos pe King William Street,
Spre unde Saint Mary Woolnoth măsura ceasurile
Cu un dangăt spart la bătaia finală a orelor nouă[4].
Acolo l-am întâlnit pe unul pe care-l ştiam
Şi l-am oprit strigându-i — „Stetson !
Tu, care ai fost cu mine pe vapor la Mylae ![5]
Cadavrul acela pe care l-ai sădit anul trecut în grădină
A lăstărit ? O să dea în floare anul acesta ?
Sau poate că gerul neaşteptat i-a stricat culcuşul ?

---

[1] Vezi Charles Baudelaire, poemul *Cei şapte bătrâni* : „Cetate-nvolburată, cetate de mistere, / în care-ţi ies 'nainte fantome-n plin oraş !" (Traducere : A. Hodoş). T. S. Eliot, *Note* la *Ţara pustie*.

[2] Vezi Dante Alighieri — *Infernul* (Cântul III, stihurile 55—57) : „Şi-atât amar de lume înfrigurată / venea pe urma ei, cât n-am crezut / că poate moarte secera vreodată" (Traducere : Eta Boeriu). T. S. Eliot, în *Note* la *Ţara pustie*.

[3] Vezi Dante Alighieri — *Infernul* (Cânt IV, stihurile 25—27) : „Aici, cum pricepui din auzite, / vuia văzduhul nu de plâns hain, / ci doar de tânguiri neostoite" (Traducere : Eta Boeriu). *Note* la *Ţara pustie*.

[4] „Un fenomen pe care adesea l-am remarcat", *Note* la *Ţara pustie*, T. S. Eliot.

[5] Referire la Bătălia de la Myles, din anul 200 î.d.Cr., câştigată de romani în primul război punic.

O, ține câinele departe de acolo, e un prieten al omului[1]
Și o să sape cu ghearele să-l scoată afară !
Tu ! hypocrite lecteur ! — mon-semblable, — mon frère !"[2]

III. JURĂMÂNTUL FOCULUI

(The Fire Sermon)

„Cortul râului s-a spart ; ultimele degete ale frunzei
Se agață și se îngroapă în malul umed. Vântul
Străbate pământul negru, neauzit.
Nimfele s-au spulberat.[3]
Tamisă dulce, gonește domol, până-mi închei acest cânt.
Râul nu duce nici o sticlă goală, nici o hârtie de sandwich,
Batiste de mătase, cutii de carton, mucuri de țigări
Sau alte mărturii ale nopților de vară. Nimfele s-au spulberat.
Iar prietenii lor, erezii pierde-vară ai directorilor din City,
Plecați, n-au lăsat nici o adresă.
Lângă apele Lemanului șezui și plânsei[4]...
Tamisă dulce, gonește domol, până-mi închei acest cânt.
Tamisă dulce, gonește domol, căci eu nu vorbesc tare sau mult nicicând,
Dar în spatele meu, într-o înghețată rafală,
Aud huruit de oase și un râs înfundat
Se răspândește din ureche-n ureche deodată."

(Traducere — Aurel Covaci)

În *Țara pustie* se concentrează artistic, în formă majoră, ampla cultură și formație filozofică a lui Eliot, spiritul adânc meditativ și coordonatele fundamentale ale concepției sale estetice : „simțul istoric" pe care-l dă tradiția, și „simțul epocii sale". Poetul surprinde, în poem, momentul de „amurg istoric" al epocii sale, urmărind „migrarea" trecutului în prezent. În acest context, omul se simte sărăcit în existența sa sufletească de contradicția dintre trecut și „pustiul" circumscris istoric, surprins în fluxul timpului. Acestui „gol", acestei dezorientări poetul încearcă să-i opună o imagine a ordinii, a adevărurilor ultime, prin care omul se poate „mântui", poate reînvia spiritual. *Țara pustie* este, simbolic, „însăși Europa contemporană, pe care poetul o vede sub forma unui amestec de civilizație citadină și marasm, de reminiscențe glorioase și descendențe meschine, lamentabile". Parodiind imperceptibil plângerea biblică „nu

---

[1] Aluzie la *Psalmul* XXII, 20 „...apără-l de câine pe cel drag mie" și la bocetul din melodrama *Demonul alb*, actul V, scena 4, de John Webster : „dar țineți la distanță lupul, dușman al oamenilor / pentru că îl dezgroapă cu ghearele".
Note de T. S. Eliot trimit la aceeași operă dramatică.

[2] Vezi versul „O ! cititor fățarnic, tu, semenul meu, frate !" (Traducere de Al. Philippide) din poemul lui Charles Baudelaire, *Prefață* care deschide volumul *Florile răului*. Aceeași trimitere și în *Note*, T. S. Eliot.

[3] *Note*, T. S. Eliot — „Vezi Spenser, *Prothalamion*". Una din creațiile în versuri ale lui Edmund Spenser (1552—1599), poet englez.

[4] Versul parodiază plângerea biblică. T. S. Eliot se referă la civilizația apuseană a vremii sale.

fără o ironie subțire"[1], poetul rostește : „Lângă apele Lemanului șezui și plânsei"... Omul apare, în curgerea timpului, lipsit de orice orizont, de orice ideal, înrobit, ca într-un nou Babilon, goanei neîncetate, tehnicii.

Cadrul poemului, acel „Ireal City", este orașul modern, pândit de pericolul prăbușirii sub propria povară :

„Ce este sunetul acesta din înaltul văzduhului
Murmur al unei lamentații materne
Cine sunt aceste hoarde înglugate mișunând
Peste întinderile nemărginite, poticnindu-se în pământul crăpat
Hotărnicit numai de orizontul plat
Care este cetatea de peste munți
Ce se năruie se reface se înalță în văzduhul violet
Turnuri prăbușindu-se
Ierusalimul Atena și Alexandria
Viena, Londra
Ireale"

(Țara pustie — V. Ce a spus tunetul[2])

Totalitatea fundamentală în care se realizează meditația pe tema curgerii timpului este aceea a unei „melancolii savant disimulate, cu subtile și rafinate cadențe de melopee alexandrină"[3].

Un sentiment de oboseală sufletească, izvorât din conștiința „pustiului" și declinului epocii contemporane, străbate poemul, accentuat spre final de absența unei ipostaze a viitorului.

Primul traducător al poemei *Țara pustie* în limba română, poetul Ion Pillat, referindu-se la tematica fundamentală a operei include, dincolo de tema „timpului", și pe cea a „morții" și a „renașterii" din moarte.

Poemul este conceput polifonic, cu tranziții între pasaje „de mai mare sau mai mică intensitate, pentru a realiza acel ritm fluctuant al emoției, esențial pentru structura muzicală a întregului"[4], așa cum arată Eliot în eseul *Muzica poeziei*. Cele cinci părți ale poemului : *Îngroparea mortului, O partidă de șah, Jurământul focului, Moartea prin apă, Ce-a spus tunetul* se concentrează, în bună parte, în jurul riturilor fertilității.

În tabloul de început al primăverii „neliniștite", coexistă simboluri ale morții și ale vieții, ale speranței și deznădejdii.

---

[1] T. E. Baconsky, *Însemnări despre Eliot*, în vol. *Meridiane — Pagini despre literatura universală contemporană*, Editura pentru Literatură, București, 1965.

[2] *Notă*. Toate traducerile la *Țara pustie* sunt de A. Covaci.

[3] A. E. Baconsky, *Însemnări despre Eliot*, în vol. *Meridiane — Pagini despre literatura universală contemporană*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 184.

[4] T. S. Eliot, *Muzica poeziei*, în vol. *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974, p. 38.

Temă

Urmăriți imaginile artistice din următoarele versuri și rețineți încărcătura lor simbolică, în raport cu tema poeziei :

„Aprilie este luna cea mai crudă, zămislind
Lilieci din pământuri sterpe, încâlcind
Amintirile și dorințele, stârnind
Rădăcini mohorâte prin ploi de primăvară.
Iarna ne-a ținut de cald, acoperind
Pământul cu zăpada uitării, hrănind
O viață neînsemnată de tuberculii uscați."

(I. *Îngroparea mortului*)

In dezvoltarea poemului, Eliot realizează relatări fragmentate ; gândirea și impresiile, sentimentele sunt fragmentate. La începutul poemului apar versurile :

„Ce rădăcini se cațără, ce ramuri cresc
Din sfărâmăturile astea pietroase ? Fiu al omului,
Nu poți să spui, sau să ghicești, pentru că tu cunoști
Doar un morman de imagini frânte, în lumina soarelui"...

(I. *Îngroparea mortului*)

care au fost interpretate ca o aderare a poetului la fragmentarism :

„Aceasta e legea poemelor lui Eliot. Ea determină conținuturile expresive, care uneori încep cu o scurtă narațiune, o întrerup, continuă cu un monolog interior, întrerupt la rândul său printr-un citat introdus fără legătură. [...] Ceea ce se spune într-un grup de versuri e descompus în cel următor sau uitat. La fel cu imaginile și evenimentele. Ele sunt un montaj din fragmente de proveniență eterogenă, fără raportare la un anumit loc sau timp."[1]

În *Țara pustie*, timpul și spațiul sunt dislocate, căci poetul ne poartă : la Londra, în Orient, în Germania, în zilele noastre, în antichitate. Inserții simultane din Biblie, ciclul Nibelungilor, Vede, Upanișade, Dante, apariții ca : Tiresias, regele pescar, barmanul, stenodactilografa dau o linie eteroclită poemului.

Arta lui Eliot, „savanteria" ei l-au determinat pe A. E. Baconsky să-l integreze „barocului contemporan", printr-o aproximativă analogie cu secolul al XVII-lea.

Teme

1. *În poezia cărui scriitor francez studiat și în poezia cărui romancier cunoscut ați mai întâlnit procedeul colajului literar, inserarea citatului dintr-o altă operă în creația proprie ?*

2. *Dar în artele plastice, în ce curent domină această tehnică ?*

---

[1] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 211.

În poemul lui Eliot, citatele inserate, alese din opera de valoare universală, au rolul de a sublinia, uneori cu ironie, în contrast cu contextele cărora aparţin, lumea contemporană lui, în care tradiţii culturale majore se îmbină cu creaţii minore şi grandoarea coexistă cu decadenţa. Compoziţia mozaicală este susţinută şi de variaţia naraţiunii cu monologul interior, cu aluzii la faptele istorice sau culturale ori de apariţia episodică a unor personaje. Referitor la Tiresias, Eliot însuşi notează că, deşi apare ca un simplu spectator, nu ca un „caracter", este totuşi personajul prin care poemul capătă unitate şi a cărui viziune este esenţa poemului.

T e m ă

Citiţi versurile următoare şi comentaţi în ce măsură relevă „pustiul" marii metropole:

„La ceasul violet, când ochii şi spinarea
Se ridică de la masă, când maşinăria umană adastă
Ca un taxi huruind în aşteptare,
Eu, Tiresias, *cu toate că orb*, huruind între două vieţi,
Bătrân cu piepţi stafidiţi de femeie, *pot să văd*,
La ceasul violet, ceasul serii, năzuind
Spre casă, aducându-l pe marinar de pe mare acasă,
Aducând-o pe dactilografă acasă la ora ceaiului,
Pregătindu-i micul dejun, aprinzându-i soba, .
Desfăcându-i cutiile de conserve."

(III. Jurământul focului)

Tiresias, care, după legenda greacă, a fost înzestrat de Zeus cu „a doua vedere", cea spirituală, după ce fusese orbit prin răzbunare de Hera, poartă, desigur, în viziunea poetului, mesajul poemului. Căci poemul se încheie cu un tunet prevestitor de furtună, ale cărei ploi vor regenera, poate, „tărâmul pustiu". Deschiderea luminoasă din finalul poemului sugerează salvarea omului prin sine, prin forţa sa lăuntrică, spirituală.

Concepţia poetului despre lume şi viaţă este străbătută de viziunea superioară a unui nou umanism.

„*Țara pustie*" nu este iadul din care nu există scăpare, ci un purgatoriu"...

(S e r g e F a u c h e r e a u)

„Ca şi Joyce pentru roman (şi, înaintea lui, Proust, în Franţa) T.S. Eliot cu poemul său pune în discuţie materia însăşi a poeziei."

(I o n P i l l a t)

„In poezia anglo-saxonă de astăzi și în întreaga ambianță literară occidentală T. S. Eliot e o personalitate de mare influență, deopotrivă, prin latura sa de poet, ca și prin aceea de eseist [...] ; fenomenul scrisului englez și american din epoca noastră nu poate fi pătruns fără o prealabilă considerare a rolului jucat de ideile sale."

(A. E. Baconsky)

BIBLIOGRAFIE

T. S. Eliot, *Poeme*, Editura Albatros, București, 1970.
T. S. Eliot, *Patru cvartete*, Editura Univers, București, 1971.
T. S. Eliot, *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974.

LITERATURA SECOLULUI AL XX-lea

POEZIA SECOLULUI AL XX-lea

POEZIA MILITANTĂ

- Preocupări pentru politic, social și istoric
- Combativitate
- Atitudine mobilizatoare
- Patetism
- Umanism revoluționar

Vl. Maiakovski
F. García Lorca
R. Alberti
L. Aragon
A. József
Go Mojo
P. Neruda
N. Guillén

LIRICA MEDITATIVĂ ȘI CONFESIVĂ

- Exprimarea universului interior
- Marile probleme ale existenței (viața și moartea, sentimentul infinitului, iubirea, idealul, sentimentul singurătății, al alienării)
- Sensul existenței, destinul omului
- Revalorificarea miturilor
- Confruntarea cu civilizația și consecințele ei asupra omului modern

S. Esenin
G. Apollinaire
R. M. Rilke
T. S. Eliot
P. Valéry
G. Ungaretti
T. Arghezi
L. Blaga
I. Barbu

ROMANUL SECOLULUI AL XX-lea

Tipurile de roman	Caracteristici	Titlul şi autorul
Romanul comportamentist	— Inspiraţia din realitatea obiectivă — Reacţia omului faţă de problemele lumii contemporane — Interferarea problemelor individuale şi sociale — Prezentarea personajelor prin intermediul comportamentului lor — Simplitatea, sobrietatea şi concizia stilului — Notarea amănuntelor semnificative	*Adio arme*, *Pentru cine bat clopotele* de E. Hemingway
Romanul de frescă socială	— Realizarea unei ample imagini asupra societăţii dintr-o anumită perioadă istorică prin interferarea a numeroase planuri sociale şi destine umane — Urmărirea schimbărilor din conştiinţa socială şi individuală — Raportul dintre om şi viaţa socială — Multitudinea personajelor — Caracterul monumental — Amploarea construcţiei epice — Scenele de mase în mişcare	*Mama* de M. Gorki *Pe Donul liniştit* de M. Şolohov *Răscoala* de L. Rebreanu
Romanul familiilor	— Urmărirea la nivelul unei familii a aspectelor caracteristice pentru societatea unei epoci — Modalităţi specifice : urmărirea unei familii de-a lungul mai multor generaţii sau într-un moment de criză — Varietatea tipologică şi caracterologică a personajelor — Obiectivitatea romancierului	*Casa Buddenbrook* de Th. Mann *Forsyte Saga* de J. Galsworthy *Enigma Otiliei* de G. Călinescu

Romanul document și romanul jurnal	— Integrarea documentului personal (jurnal, scrisori) în creația epică — Autenticitatea — Luciditatea în analiza psihologică — Predomină narațiunea la persoana I — Preocuparea pentru stilul exact : anticalofilia (opoziția față de stilul frumos)	*Pivnițele Vaticanului*, *Falsificatorii de bani* de A. Gide *Pașii lui Procust* de Camil Petrescu
Romanul istoric	— Îmbinarea dintre adevăr istoric și ficțiune — Istoria și semnificațiile ei în viziune modernă	*Frații Jderi*, *Nicoară Potcoavă* de M. Sadoveanu *E un pod pe Drina* de Ivo Andrić *Petru I* de A. Tolstoi *Săptămâna patimilor* de L. Aragon
Romanul de analiză psihologică	— Analiza universului interior — Profunzimea analizei psihologice — Predominarea subiectivului față de observația obiectivă — Fluxul gândirii și al memoriei, ecourile subconștientului — Intriga, acțiunea sunt subordonate analizei psihologice — Timpul subiectiv — Dezagregarea personajului de tip clasic ; evoluția imprevizibilă a personajului pe parcursul romanului — Predominarea narațiunii la persoana întâi	*În căutarea timpului pierdut* de M. Proust *Ulise* de J. Joyce *Cătunul*, *Orașul* de W. Faulkner *Pădurea spânzuraților* de L. Rebreanu *Ultima noapte de dragoste*, *Întâia noapte de război* de Camil Petrescu
Romanul-parabolă, romanul existențialist	— Caracterul alegoric în prezentarea realității — Problema condiției umane, a sensului existenței — în centrul romanului — Neliniștea omului, dramatismul existenței, sentimentul înstrăinării, al absurdului existenței — Tema responsabilității omului — Tema libertății de a alege angajarea sau retragerea în pasivitate	*Procesul* de F. Kafka *Străinul*, *Ciuma* de A. Camus
Romanul eseu	— Dezbaterea de nuanță filozofică a problemelor majore ale existenței — Confruntarea marilor curente de idei din epoca modernă — Caracterul simbolic al personajelor	*Muntele vrăjit* de Th. Mann

DRAMATURGIA SECOLULUI AL XX-lea

- **DRAMA DE IDEI**
  - Conflictul se dezvoltă prin dezbaterea de idei
  - Acțiune concentrată în timp
  - Confruntarea cu realitatea socială din perspectiva unui ideal
  - Preocuparea pentru transmiterea unui mesaj
  - Îmbinarea dintre caracterul realist și simbolist al personajelor

  Jocul ielelor de Camil Petrescu

- **DRAMA ISTORICĂ**
  - Confruntarea cu problemele istoriei dintr-un unghi de vedere contemporan
  - Căutarea unor similitudini între probleme ale trecutului și probleme contemporane
  - Subiectele și personajele sunt pretexte pentru meditații pe marginea istoriei, a sensului și legilor ei
  - Mai puțin preocupată de culoarea locală, de adevărul istoric și de personaje excepționale decât drama romantică
  - Tendința demitizării

  Viața lui Galilei de B. Brecht
  Cezar și Cleopatra, *Discipolul diavolului* de G. B. Shaw

- **TEATRUL POLITIC**
  - Legătura dintre evenimentul politic și semnificațiile sale
  - Caracterul militant
  - Exprimă o atitudine față de evenimentele contemporane
  - Caracter de dezbatere
  - Rol educativ în dezvoltarea conștiinței politice a publicului

  Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită de B. Brecht

- TEATRUL POETIC
  - Îmbinarea dintre liric și dramatic
  - Atmosfera sugestivă, de vis sau mister
  - Personajele nu sunt caractere, ci simboluri
  - Limbaj metaforic

  → *Nunta însângerată, Casa Bernardei Alba* de F. García Lorca; *Meșterul Manole* de L. Blaga

- DRAMA PERSONALITĂȚII UMANE
  - Influența unor concepții psihologice moderne (ex.: psihanaliza)
  - Personalitatea nu mai este concepută ca fiind coerentă
  - Influența subconștientului
  - Dedublarea personalității
  - Rolul eredității

  → *Henric IV* de L. Pirandello; *Straniul interludiu, Din jale se întrupează Electra* de E. O'Neill

- TEATRUL ABSURDULUI
  - Problemele dificultății de comunicare într-o societate lipsită de umanism
  - Limbajul își pierde conținutul, devenind o simplă formă lipsită de semnificație
  - Caracter de parabolă
  - Grotescul

  → *Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett; *Cântăreața cheală, Lecția, Scaunele* de E. Ionescu

CARACTERISTICILE POEZIEI SECOLULUI AL XX-lea

Caracteristici	Reprezentanţi
Preocuparea marilor lirici pentru teoretizarea artei poetice	R. M. Rilke G. Apollinaire P. Valéry T. S. Eliot I. Barbu L. Blaga
Depărtarea liricii de literatura narativă sau dramatică	
Literatura absolută a inspiraţiei în poezie.	G. Apollinaire Garcia Lorca P. Valéry T. S. Eliot I. Barbu
Spaţiul şi timpul, ca şi în roman, se descompun, îşi pierd coerenţa, ordinea.	G. Apollinaire Garcia Lorca P. Valéry T. S. Eliot
Transformarea artistică a tuturor aspectelor realităţii, sublime şi umile.	R. M. Rilke G. Apollinaire Garcia Lorca S. Esenin T. Arghezi
Noua poezie îşi asimilează realităţile recente ale civilizaţiei tehnice: maşinile, avioanele, telefonul etc.	G. Apollinaire T. S. Eliot
Valorificarea miturilor	R. M. Rilke P. Valéry Garcia Lorca T. S. Eliot I. Barbu L. Blaga
Tentaţia absolutului. Sondarea adâncului conştiinţei, a visului.	R. M. Rilke P. Valéry T. S. Eliot T. Arghezi L. Blaga V. Voiculescu
Abordarea temelor majore: viaţă-moarte, iubire, timpul, idealul, absolutul, sensul existenţei.	R. M. Rilke G. Apollinaire P. Valéry S. Esenin P. Éluard L. Blaga V. Voiculescu
Se promovează poemul cu formule directe în stilul descriptiv, ornamental, retoric.	G. Apollinaire García Lorca P. Éluard
Poezia „Sărbătoare a intelectului" egalează îndrăznelile matematicii (construcţia geometrică).	P. Valéry T. S. Eliot I. Barbu

Caracteristici	Reprezentanți
Forța transformatoare a realității rezidă *în fantezia metaforică*.	R. M. Rilke G. Apollinaire P. Valéry P. Eluard García Lorca T. S. Eliot S. Esenin T. Arghezi L. Blaga I. Barbu V. Voiculescu
Prin comunicarea metaforică se produc imagini cu rol de mituri, asociind domenii îndepărtate.	R. M. Rilke G. Apollinaire P. Valéry García Lorca L. Blaga T. Arghezi I. Barbu V. Voiculescu
Energiile creatoare se îndreaptă către stil.	
Incifrarea poeziei. Sens plurivoc.	G. Apollinaire García Lorca P. Valéry T. S. Eliot I. Barbu V. Voiculescu
Poezia există prin continua re-creare a limbajului.	
Spargerea tiparului limbii, a regulilor gramaticale și a ordinii retorice.	G. Apollinaire P. Eluard T. S. Eliot I. Barbu
Îndepărtarea de sintaxa tradițională. Asintaxismul, nominalizarea conținuturilor.	
Degajarea de verbe. Substantivul își sporește intensitatea.	
Exprimarea indicatoare, notație stenografică: exprimare eliptică, contracție, modificarea topicii, evitarea punctuației	G. Apollinaire P. Eluard T. S. Eliot
Tehnica inserției de citate diverse din Biblie, Ovidiu, Dante, Shakespeare, Baudelaire etc.	T. S. Eliot
Polivalența lexicală.	
Obscuritate, ermetism. **Limbajul constrâns la funcția paradoxală de a incifra sensul.**	G. Apollinaire P. Valery Garcia Lorca T. S. Eliot I. Barbu
Magie a limbajului și sugestie.	R. M. Rilke P. Valery Garcia Lorca T. Arghezi L. Blaga I. Barbu V. Voiculescu

CURENTE LITERARE

		CLASICISMUL	ROMANTISMUL
Perioada în care a apărut și s-a dezvoltat curentul		Secolul al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea	Prima jumătate a secolului al XIX-lea cu co tinuări și ecouri în a doua jumătate
Cadrul	istoric	Monarhia absolută	Revoluțiile burghezo-democratice, lupta pentru i dependență și libertate națională
	filozofic	Raționalismul lui Descartes (cartezianismul)	Filozofii idealiști germani : Fr. Schelling, J. G. Fichț G. W. F. Hegel, A. Schopenhauer
	artistic	Palatul Versailles (în arhitectură), geometrizarea parcurilor (Le Nôtre), N. Poussin, C. Lorrain (în pictură)	Pictură : E. Delacroix, Th. Géricault Muzică : K. M. Weber, F. Schubert, R. Schuma Fr. Chopin, H. Berlioz
Opere cu caracter programatic		*Arta poetică* de N. Boileau (1674)	Prefața la drama *Cromwell* de V. Hugo (1872)
Principii		— Modelul antichității greco-romane — Primatul rațiunii — Idealul îmbinării frumosului cu binele și adevărul — Îmbinarea utilului cu plăcutul — Interesul pentru natura umană — Echilibrul, măsura, armonia — Norme precise de compoziție (regula celor trei unități : de timp, de loc, de acțiune) — Obiectivitatea creatorului	— Primatul sentimentului, imaginației și sensi bilității — Cultul eului, subiectivitatea — Evaziunea în trecut, exotism, vis — Gustul misterului și al fantasticului — Sentimentul naturii — Interesul pentru istorie și folclor — Negarea normelor rigide — Culoare locală, pitoresc

Genuri şi specii reprezentative	— Separarea netă între genuri şi specii — Liric (idila, pastorala, oda, satira) — Epic (epopee, fabulă) — Dramatic (tragedie, comedie)	— Amestecul genurilor — Liric (elegia, meditaţia, poemul filosofic) — Epic (balada, poemul epic, nuvela istorică) — Dramatic (drama)
Tematica	Teme unice, dar uşor variate	Trecutul istoric, natura, prelucrarea folclorului, visul, geniul, căutarea absolutului
Personajele	— Preferinţa pentru caractere — Personajele provin mai ales din aristocraţie (în tragedii) — Echilibrul şi consecvenţa caracterului cu sine — Victoria raţiunii asupra pasiunii	— Evoluează între extreme (angelic-demonic) — Eroi excepţionali în împrejurări excepţionale — Provin din toate categoriile sociale — Personajul revoltat, demonic, singuratic
Dominante ale stilului	— Puritate — Concizie — Claritate — Precizie	— Originalitatea şi libertatea formei — Antiteza — Îmbogăţirea limbajului
Principalii reprezentanţi	— P. Corneille, N. Boileau, J. Racine, Moliere, La Fontaine, La Bruyere, Bossuet	— A. de Lamartine, V. Hugo, A. de Vigny, A. de Musset, G. G. Byron, P. B. Shelley, Novalis, G. Leopardi, A. Manzoni, A. S. Puşkin, M. Lermontov, E. A. Poe, H. Heine
Trăsături specifice ale curentului în literatura română	Se manifestă în secolul al XIX-lea în interferenţă cu elemente romantice în opera lui C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu etc. şi cu elemente realiste în opera lui I. Creangă, I. L. Caragiale etc.	— Predominanţa caracterului naţional, popular şi patriotic (*Introducţie* la „Dacia literară") — Interesul pentru istorie şi folclor
Perioada în care a apărut şi s-a dezvoltat curentul	A doua jumătate a secolului al XIX-lea şi secolul al XX-lea	Ultimele decenii ale secolului al XIX-lea

* Clasificarea scriitorilor pe curente s-a făcut din necesităţi didactice : marii scriitori depăşesc orice curent sau ilustrează mai multe curente literare.

		REALISMUL	NATURALISMUL
Cadrul	istoric	Revoluţia industrială, consolidarea burgheziei şi ridicarea proletariatului	Ascuţirea contradicţiilor societăţii capitaliste. Perioada de după războiul franco-prusac din 1870–1871
	filozofic	Pozitivismul (A. Comte) şi progresul ştiinţific	Dezvoltarea metodei experimentaliste în ştiinţe „Medicina experimentală" a lui Cl. Bernard
	artistic	Pictură: G. Coubert H. Daumier	
Opere cu caracter programatic		Prefaţă la *Comedia umană* de H. de Balzac (1842) *Realismul* de Champfleury (1857)	*Romanul experimental* de E. Zola (1880)
Principii		— Reflectarea obiectivă, veridică a realităţii — Lipsa de idealizare — Determinarea socială — Intenţia critică la adresa societăţii vremii — Valoarea documentară — Tendinţa de a prelua metode din ştiinţele exacte — Veridicitatea detaliilor	— Aplicarea în literatură a metodei experimentaliste din ştiinţă — Importanţa acordată biologicului (eredităţii maladive, instinctelor) — Însemnătatea acordată amănuntului
Genuri şi specii reprezentative		— Epic (schiţa, nuvela, romanul) — Dramatic (drama, comedia)	— Epic (schiţa, nuvela, romanul) — Dramatic (drama).
Tematica		Tematica socială	— Aspecte sumbre, crude ale realităţii — Ereditatea maladivă
Personajele		— Personaje tipice în împrejurări tipice — Personaje din toate categoriile sociale — Caracterizarea personajelor prin mediul în care trăiesc	Personaje ale căror acţiuni sunt determinate de ereditate, boli, instincte, obsesii
Dominante ale stilului		— Stil sobru, impersonal — Amănuntul caracteristic — Aportul limbajului la caracterizarea personajelor	— Stil impersonal — Utilizarea tuturor domeniilor limbajului
Principalii reprezentanţi		H. de Balzac, Stendhal, G. Flaubert, Ch. Dickens, N. Gogol, L. Tolstoi, F. Dostoevski, A. Cehov, H. Ibsen, I. L. Caragiale, L. Rebreanu	E. Zola, G. de Maupassant, G. Hauptmann, I. L. Caragiale, B. Delavrancea

		PARNASIANISMUL	SIMBOLISMUL
Perioada în care a apărut şi s-a dezvoltat curentul		Ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea	Ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea
Cadrul	istoric	Perioada de decepţie care a urmat înfrângerii Comunei din Paris	Perioada de decepţie care a urmat înfrângerii Comunei din Paris
	filozofic		
	artistic		Pictura impresionistă: Cl. Monet, E. Degas, A. Sisley, C. Pissaro
Opere cu caracter programatic			*Corespondenţe* de Ch. Baudelaire *Arta poetică* de P. Verlaine
Principii		— Arta pură — Retragerea în artă din faţa frământărilor epocii — O creaţie impersonală, obiectivă, rece. Creatorul nu lasă să-i transpară sentimentele în operă — Accentul pus pe descriere şi comentariu — Inspiraţia savantă şi intelectuală	— Corespondenţele dintre parfumuri, culori şi sunete (sinestezia) ajută la surprinderea esenţei realităţii — Utilizarea sugestiei — Cultivarea stărilor sufleteşti neclare, confuze — Muzicalitatea — Cultivarea nuanţei — Dorinţa de evaziune

	PARNASIANISMUL	SIMBOLISMUL
Genuri și specii reprezentative	— Liric — poezia cu formă fixă (sonetul), meditația	— Liric (poemul în proză) — Dramatic (drama, feeria)
Tematica	— Descrierea de natură, opere de artă, obiecte de preț — Repovestirea unor mituri sau legende — Meditația filozofică	— Muzica — Inspirația citadină — Grădinile — Erotismul — Parfumurile — Nevrozele
Personajele		Personajele teatrului simbolist nu sunt individualități conturate, ci expresii ale unor sensibilități
Dominante ale stilului	Stil prețios, șlefuit. Vocabular ales, rar, strălucitor	— Combaterea retorismului și anecdoticului — Muzicalitatea versului — Versul liber
Principalii reprezentanți	Th. Gautier, Leconte de Lisle, J. M. d'Heredia, Al. Stamatiad, N. Davidescu	P. Verlaine, A. Rimbaud, W. B. Yeats, A. Blok, E. Ady, G. Bacovia, Șt. Petică, D. Anghel, I. Minulescu

		EXPRESIONISMUL	DADAISMUL	SUPRAREALISMUL
Perioada în care a apărut şi s-a dezvoltat curentul		Primele decenii ale secolului al XX-lea	Deceniile al II-lea şi al III-lea ale secolului al XX-lea	Deceniile al III-lea şi al IV-lea ale secolului al XX-lea
Cadrul	istoric	Perioada din preajma şi de după primul război mondial	Perioada din timpul şi de după primul război mondial	Perioada dintre cele două războaie mondiale
	filozofic			Psihanaliza : S. Freud
	artistic	În pictură : E. Munch, O. Kokoschka În sculptură : E. Barlach		În pictură : S. Dali, G. de Chirico
Opere cu caracter programatic				*Manifestările suprarealismului* de A. Breton
Principii		— Crearea de imagini puternice, exprimând elanul vital, impulsul interior, neliniştea filozofică — Idealul întoarcerii la sufletul primar — Preocuparea pentru esenţe — Valorificarea miturilor	— Neagă orice raport dintre gândire şi expresie, dintre logică şi poezie — Concepe creaţia literară ca operă a hazardului	— Se inspiră din subconştient şi vis — Lipsa controlului raţiunii — Dicteul automat
Genuri şi specii reprezentative			Interferenţa genurilor şi speciilor	Interferenţa genurilor şi speciilor
Tematica		— Strigătul — Nostalgia sufletului primitiv — Miturile — Revolta împotriva civilizaţiei — Neliniştea filozofică		
Personajele		— Personajele nu sunt individualităţi, ci sunt generice, reprezentative pentru categorii întregi		
Dominante ale stilului		— Crisparea — Violenţa expresiei	Absolută libertate de expresie	Lipsa oricărei reguli, a oricărei tendinţe de a împiedica sau disciplina fluxul conştiinţei
Principalii reprezentanţi		G. Trakl, St. George, F. Werfel, L. Blaga, Al. A. Philippide	T. Tzara, Saşa Pană	A. Breton, P. Eluard, L. Aragon, I. Vinea

TABELUL SINOPTIC[1]

Anul	Evenimente istorice	Ştiinţă şi tehnică	Filozofie	Artă		Literatură de lb. engleză	
				Arte plastice	Muzică	Anglia	S.U.A.
1900	Războiul burilor	Teoria cuantelor (Planck)	S. Freud *Explicarea viselor*	H. de Toulouse-Lautrec, *Modista*			
1901				P. Gauguin, *Şi aurul trupurilor*			
1903		Reflexele condiţionate (Pavlov)			G. Enescu *Rapsodia nr. 1*, *Rapsodia nr. 2*		
1904–1905	Războiul ruso-japonez			Cl. Monet, *Londra* J. Al. Steriadi, *Chiuveta* P. Cézanne, *Muntele Sainte-Victorie*			
1905		Teoria relativităţii restrânse (Einstein)		H. Matisse, *Portretul D-nei Matisse* E. Munch, *Strigătul* P. Picasso, *Saltimbancii*			
1906				Şt. Luchian, *Un zugrav*		J. Galsworthy, *Proprietarul*	
1907			H. Bergson, *Evoluţia creatoare*	C. Brâncuşi, *Rugăciune* H. Rousseau, *Îmbălzitoarea de şerpi*			

* Dintre operele din literatura universală sunt menţionate numai acelea tratate în manual.

1908				P. Picasso, *Domnişoarele din Avignon* Şt. Luchian, *Anemone*			
1909					M. Ravel, *Rapsodia spaniolă*		
1910				O. Kokoschka, *Tilla Durieux*	I. F. Stravinski, *Pasărea de foc*		
1911				M. Chagall, *Eu şi satul*			
1912	Războiul balcanic			A. L. Archipenko, *Femeie mergând* A. Modigliani, *Cap de mfemzie* C. Brâncuşi *Pasărea măiastră*			
1913	"	Structura atomului (Bohr)	E. Husserl, *Idei pentru o fenomenologie pură şi o filosofie fenomenologică*				
1914	Primul război mondial					J. Joyce, *Oamenii din Dublin*	
1916	"	Relativitatea generalizată (Einstein)	S. Freud, *Introducere în psihanaliză*				
1918 1919	"				S. Prokofiev, *Simfonia clasică*		
1920						T. S. Eliot, *Poeme*	E. O'Neill, *Dincolo de zare*

Anul	Evenimente istorice	Știință și tehnică	Filozofie	Artă		Literatură de lb. engleză	
				Arte plastice	Muzică	Anglia	S.U.A.
1922						J. Joyce, *Ulise* T. S. Eliot, *Țara pustie*	
1925							E. Hemingway, *În timpul nostru*
1926							E. Hemingway, *Fiesta*
1927		Teoria expansiunii universului (Lemaitre)	M. Heidegger, *Ființa și timpul*				
1928		Penicilina (Fleming)				J. Galsworthy, *Cântecul lebedei*	E. O'Neill. *Straniul interludiu*
1929	Criza economică						W. Faulkner, *Zgomotul și furia* E. Hemingway, *Adio, arme!*
1931							E. O'Neill, *Din jale se întrupează Electra*
1936 1937 1938	Războiul civil spaniol	Fisiunea nucleară		P. Picasso, *Guernica*	G. Enescu, *Oedip*		E. Hemingway, *A avea și a nu avea*

				C. Brâncuşi Ansamblul de la Tg.-Jiu *(Coloana fără sfârşit, Poarta sărutului, Masa tăcerii)*			
1939	Al doilea război mondial					J. Joyce, *Veghea lui Finnegan*	
1940	"						W. Faulkner, *Cătunul* E. Hemingway, *Pentru cine bat clopotele*
1942	"	Reactorul nuclear (Fermi)					
1943	"		J. P. Sartre, *Fiinţa şi neantul*			T. S. Eliot, *Patru Cvartete*	
1945	Sfârşitul celui de-al doilea război mondial						
1952							E. Hemingway, *Bătrânul şi marea*
1957 1961 1969		Primul satelit artificial al Pământului Primul om în Cosmos Primii oameni pe Lună					

Anul	Literatura franceză	Literatură de lb. germană	Literatură rusă şi sovietică	Literatură de limbă spaniolă		Literatură italiană	Literatură română
				Spania	America de Sud		
1901 1902		Th. Mann, *Casa Buddenbrook* R. M. Rilke, *Cartea imaginilor*	A. P. Cehov, *Trei surori*				
1903		Th. Mann, *Tristan, Tonio Kröger*					
1904			A. P. Cehov, *Livada cu vişini*			L. Pirandello, *Răposatul Mattia Pascal*	
1905		R. M. Rilke, *Ceaslovul*					
1906			M. Gorki, *Mama*				
1912		Th. Mann, *Moartea la Veneţia*					
1913	M. Proust, *Swann*, G. Apollinaire, *Alcooluri*						
1916		F. Kafka, *Verdictul, Metamorfoza*					G. Bacovia, *Plumb*

1918—1919	G. Apollinaire, *Caligrame*		S. Esenin, *Transfigurare*			I. Pirandello, *Așa e, dacă vă pare*	L. Blaga, *Poemele luminii*
1920	P. Valéry, *Cimitirul marin*						L. Rebreanu, *Ion*
1921						L. Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*	I. Barbu, *După melci*
1922	P. Valéry, *Farmece*	B. Brecht, *Tobe în noapte*				L. Pirandello, *Henric al IV-lea*	
1923		R. M. Rilke, *Elegiile din Duino*, *Sonete către Orfeu*					
1924		Th. Mann, *Muntele vrăjit*	S. Esenin, *Moscova cârciumăreasă*				
1925		F. Kafka, *Procesul*	S. Esenin, *Anna Snegbina*				
1926	P. Éluard, *Capitala durerii*	F. Kafka, *Castelul*					N. Iorga, *Eseu de sinteză a istoriei umanității* G. Bacovia, *Scântei galbene* Vasile Pârvan, *Getica*

Anul	Literatura franceză	Literatură de lb. germană	Literatură rusă şi sovietică	Literatură de limbă spaniolă		Literatura italiană	Literatură română
				Spania	America de Sud		
1927	M. Proust, *Timpul regăsit*	F. Kafka, *America*		F. Garcia Lorca, *Cântece*			T. Arghezi, *Cuvinte potrivite* H. Papadat-Bengescu, *Concert de muzică de Bach*
1928		B. Brecht, *Opera de trei parale*	M. Şoholov, *Pe Donul liniştit* (1928—1940)	F. Garcia Lorca, *Cântece ţigăneşti*			
1930						L. Pirandello, *Astă-seară se improvizează*	I. Barbu, *Joc secund* M. Sadoveanu, *Baltagul* Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*
1931	P. Valéry, *Poezii*						T. Arghezi, *Flori de mucigai*
1936				F. Garcia Lorca, *Primele cântece*			
1937—1938		B. Brecht, *Puştile doamnei Carrar*					

1940	P. Éluard, *Carte deschisă* (1938—1940)						
1941		B. Brecht, *Mutter Courage, Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*					G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*
1942	A. Camus, *Mitul lui Sisif, Străinul*						
1943		B. Brecht, *Viața lui Galilei*					
1947	A. Camus, *Ciuma*	Th. Mann, *Doctor Faustus*					
1948	P. Éluard, *Poeme politice*						
1967					G. García Márquez, *Un veac de singurătate*		

POEZIA FRANCEZĂ LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-lea ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-lea

Precursori

A. SINTEZĂ A VECHII TRADIȚII RETORICE ȘI A ÎNCERCĂRILOR REÎNNOITOARE

— **Reprezentanți:** Charles Baudelaire (1821–1867)

— **Caracteristici:**

- Se situează la răscrucea dintre *romantism*, *parnasianism* și *simbolism*.
- Realizează o adevărată revoluție în lirica europeană.
- Principal punct de plecare al poeziei moderne.
- Scopul poeziei este aspirația umană spre o Frumusețe superioară.
- Nu există frumos unic, ci frumuseți mereu noi, legate de timp și loc.
- Frumosul absolut este un mit.
- Artistul scoate din cotidianul plat „miraculosul".
- Poetul să sesizeze particularul din timpul său.
- Artistul nu copiază natura, ci o interpretează.
- Obiectul artei este interior și individual.
- Universul vizibil e un depozit de imagini și semne.
- Poetul descifrează „analogia universală", corespondențele.

— **Reprezentanți:** Paul Verlaine (1844–1896), Stéphane Mallarmé (1842–1898), Arthur Rimbaud (1854–1891), Jean Moréas (1856–1910), René Ghil (1862–1925).

— **Caracteristici:**

- Reacție împotriva retorismului romanticilor și a parnasianismului.
- Poezia să nu fie descriptivă, nici narativă, ci sugestivă.
- Poezie a sensibilității pure, a vagului.

B. SIMBOLISMUL

C. LA HOTARELE LUMII POETICE A SECOLULUI AL XIX-lea şi AL XX-lea. VESTITORI AI UNEI NOI LUMI POETICE

- Dialectică a *corespondenţelor* : interdependenţa între senzaţii şi lume, lume şi senzaţiile noastre.
- Corespondenţele se exprimă prin simboluri, care sugerează, nu explică.
- Limbaj cu resurse sugestive.
- Cultivarea cu predilecţie a versului liber.
- Atribuie o valoare proprie, muzicală, evocatoare cuvântului.

— **Reprezentanţi :** Stéphane Mallarmé (1842—1898)

— **Caracteristici :**

Poetul îşi creează o lume autonomă, care există *în* şi *prin* cuvânt.
- Menirea poetului nu este descrierea obiectului, ci efectul pe care îl produce.
- Poezia — *o artă combinatorie, matematică a cuvintelor.*
- Potenţează valenţele extranoţionale ale cuvântului.
- Spontaneitate pură şi sinceritate absolută.
- Degajare de artificii, artă aluzivă simbolică, sugestivă.
- Limbaj propriu din vocabularul prozei cotidiene.
- Libertăţi sintactice, dislocarea sintaxei, pluralitate de sensuri ale poemului.
- Cuvântul are virtuţi demiurgice, cuprinde esenţă reală.

— **Reprezentanţi :** Paul Verlaine (1844—1896)

— **Caracteristici :**

- Combate formalismul parnasian şi artificiul retoricii.
- Duce la perfecţiunea lirismului intim.
- Poezie lipsită de afectare, a bucuriei sau suferinţei cotidiene.
- Explorează zona inconştientului.
- Îndrăzneala prozodică, dă lovitura versului tradiţional.
- Cultivă sonorităţile atenuate, nuanţele, rima interioară.
- Repetiţia refrenurilor sau a vocalelor de valoare muzicală.

— **Reprezentanți :** Lautréamont (1846—1870)

— **Caracteristici :**
- Precursor al avangardei suprarealiste.
- Realizarea dezvăluită în ambiguitatea ei.
- Parodiază clișeele poetice ale romantismului.
- Poezie onirică a subconștientului și inconștientului.

— **Reprezentanți :** Arthur Rimbaud (1854—1891)

— **Caracteristici :**
- Poet vizionar, dă libertate imaginației creatoare.
- Face din poezie o experiență existențială.
- Poezia concepută ca practică de transformare a lumii.
- Mimarea clișeelor parnasiene.
- Poetul epuizează toate experiențele în căutarea absolutului.
- Neconformism absolut.

Naturalismul

D. LIRICA NOUĂ FRANCEZĂ. TENDINȚE ȘI DIRECȚII, GRUPĂRI EFEMERE

— **Reprezentanți :** Maurice Le Blond | Francis Jammes (1868—1938)

— **Caracteristici :**
- Reacție contră simbolismului, poeziei irealului și a visului.
- Întoarcerea la natură.
- Întinerirea ființei în comuniunea universală.
- Emoție și simplicitate, dragoste față de oameni.
- Recufundare în tradiție.
- Evaziunea în lume și în realitate, vise umanitare.
- Evoluează în *neoromantism.*

Romantismul

— **Reprezentanți :** Charles Maurras (1868—1952), Jean Moréas (1856—1910)

— **Caracteristici :**
- Protest contra simbolismului și romantismului.
- Repudierea tradiției secolului al XIX-lea în favoarea Greciei lui Hom
  Pindar, a Romei lui Vergiliu, a Franței medievale, clasice, renascentiste
- Teme, imagini mitologice.
- Armonie, formă, stil.
- *Evoluează în neoclasicism.*

Suprarealismul

— **Reprezentanți :** Guillaume Apollinaire (1880—1918) Paul Éluard (1895—195
André Breton (1896—1966)

— **Caracteristici :**
- Poetul aspiră spre o suprarealitate.
- Suprarealitatea ca rezolvare a contradicției vis-realitate ; real-imag
  moarte-viață ; trecut-viitor.
- Imaginarul tinde să fie real.
- Cunoașterea poetică permite fuziunea cu secretele lumii.
- Poetul receptor și emițător de mesaje.
- Actul creator, spontaneitate totală.
- Sondează subconștientul și visul.
- Logica și limbajul limitează pe om.
- Dicteul automat, lipsa controlului rațiunii.

D. LIRICA NOUĂ FRANCEZĂ. TENDINȚE ȘI DIRECȚII. GRUPĂRI EFEMERE

Dadaismul

- **Reprezentanți:** Tristan Tzara (1896–1963)
- **Caracteristici:**
  - Neagă orice raport dintre gândire și expresie, logică și poezie.
  - Poezia, operă a hazardului (cuvinte luate la întâmplare din dicționar sau ziare).

Ermetismul

- **Reprezentanți:** Stéphane Mallarmé (1842–1898) Paul Valéry (1871–1945)
- **Caracteristici:**
  - Insistarea sensului poeziei.
  - Presupune inițierea cititorului.
  - Solicită mai mult intelectul decât afectivitatea.

Unanimismul

- **Reprezentanți:** Jules Romains (1885–1972)
- **Caracteristici:**
  - Surprinde sentimentele și impresiile grupurilor umane largi.
  - Inspirat de socialismul utopic al lui Fourier și poezia lui W. Whitman.
  - Pune accentul pe spiritul de grup, pe solidaritatea umană.
  - Opune acest spirit individualismului secolului al XIX-lea.
  - Cântă realitățile vieții moderne, suflul mulțimilor, cetățile uriașe, uzinele, gările, aspectele grandioase ale vieții moderne.

E. ÎN CĂUTAREA UNEI NOI ORIENTĂRI

- **Reprezentanți:** **Paul Valéry** (1871—1945)
- **Caracteristici:**
  - Sinteză între *clasicism* și *simbolism*.
  - Unirea dintre vechea și noua estetică.
  - Unirea tradițiilor *simboliste* cu valorile *clasice* restabilite de *neoclasicism*.
  - Concilierea dintre estetica *poeziei pure* sub aspectul ei mallarméan și *estetica clasică*.
  - *Clasicism mallarméan*.
  - O artă supremă în care gândirea și poezia se contopesc într-un limbaj pur.

F. LIRICA ANGAJATĂ

- **Reprezentanți:** **Paul Éluard** (1895—1952) **Louis Aragon** (1897—1982)
- **Caracteristici:**
  - Poezia evenimentului, născută din nevoia de „construire"
  - Reia firul poeziei orale și al celei patriotice.
  - Câștigă în accesibilitate.
  - Poezie a acțiunii, exaltă eroismul, libertatea.
  - Ton mobilizator, luminozitate, optimism.
  - Vocea poetului e vocea umanității.

COPILĂRIA

„Nu lăsa soarta să-ţi nege copilăria,
fidelitatea acestei cereşti, inefabile vârste, care
chiar pe captivul pierind în carcera sumbră
încă-l susţine, până la capăt. Căci dincolo de timp,
ea stăruie-n inima noastră. Chiar şi bolnavului,
când privirea lui fixă-nţelege că nu-i mai răspunde odaia,
şi nici un lucru în jur, căci toate-s bolnave ca el,
chinurile de febră, vindecabile totuşi —
chiar şi lui îi mai dăruie copilăria roadele ei:
în mijlocul unei naturi ce dispare, decade,
singură ea mai păstrează proaspăt răzorul de flori."

Rainer Maria Rilke — *Elegie neterminată*

Traducere — Veronica Porumbacu

„...O, voi, ceasuri
ale copilăriei, când în dosul
figurilor era mai mult decât
numai trecutul, iar în faţa noastră
nu viitorul...
Însă pe noi, în mersul nostru singuri,
ne mulţumea durabilul, şi stam aşa
în spaţiul dintre jucării şi lume,
în locu-acela care-a fost creat
dintru-începuturi pentru fapta pură."

Rainer Maria Rilke — *A patra elegie*

„Eram aşa de obosit
şi sufeream.
Eu cred că sufeream de prea mult suflet.
. . . . . .
Şi-n dimineaţa-aceea fără somn
cum colindam cu paşi de plumb
într-un ungher ascuns am dat de-un leagăn.
Păianjenii-şi ţeseau în el măruntele lor lumi,
iar cariii-i măcinau tăcerea.
L-am privit cu gândul larg deschis.
Era leagănul,
în care-o mână-mbătrânită azi de soarta mea
mi-a legănat
întâiul somn şi poate-întâiul vis".

Lucian Blaga — *Leagănul*

„Aşadar visul s-a izbândit,
Basmul nu minte, povestea e adevărată:
Coiful de aur, coiful vrăjit
Era pe lume şi l-a găsit
Un copil lunatec pe-o coastă neagră.
Un biet copilaş într-un sat de munte
Păşuna vara vitele pe coclaur
Şi, scormonind cu bâta muşuroaiele mărunte,
A scos la lumină chivăra de aur.
Plină de pământ, ponosită, fără luci.
. . . . . .
Dar inima copilului a zvâcnit de bucurie
Şi chiuind fără să ştie
A pus-o-n cap şi-a venit cu ea acasă.
. . . . . .
Voi aţi găsit de copii în ţărână strămoşească
A poeziei chivără de aur.
O îngropase acolo, fără să-şi mai amintească,
Norodul, marele faur.
Şi aţi purtat-o de-atunci necontenit
În pofida multor ponoase;
Părul cârlionţat sub ea v-a-ncărunţit,
Dar inimile au rămas voioase."

Vasile Voiculescu — *Coiful de aur*

„...Copil, îmi plăcea, despoiat de veşminte,
să intru-n picioare în cada cu grâu,
cufundat pân la gură în boabe de aur,
Pe umeri simţeam o povară de râu.
Şi-acuma, în timpuri târzii, când mai văd
câteodată grămezi de seminţe pe arii,
anevoie pun cumpăt fierbintei dorinţi
de-a le atinge cu faţa.
De-alintarea aceasta mă ţine departe doar teama
de-a nu trezi zeii, solarii,
visătorii de visuri tenace, cuminţi."

Lucian Blaga — *Mirabila sămânţă*

IREMEDIABILA „TRECERE"

...„Şi toate trec, grăbite să termine,
se mişcă-n cerc, se-nvârt la întâmplare.
Şi roşu, verde, sur, în treacăt vine,
un mic profil, abia-nceput dispare.
Şi-un zâmbet, uneori, întors încoace,
ce fulgeră-mbătat şi se desface,
în jocu-acesta orb, fără suflare."

Rainer Maria Rilke — *Căluşeii*

Traducere — Maria Banuş

...„Şi cum s-ar putea
întâmpla chiar şi lucrul cel mai mărunt de pe lume dacă
n-ar mişca viitoru-mplinit
crugul timpului însuşi, întreg numărat, înspre noi?
Tu nu eşti încă el, Tu, inefabilo.
De mai trece o vreme
nu mai ajung să te văd. Îmbătrânesc ori mă-mping
într-acolo copiii"...

Rainer Maria Rilke — *Cad perlele, vai, s-a rupt oare-un şirag?*

Traducere — Veronica Porumbacu

„Cu alesături de aur
timpul curge prin albastru
Jindaiesc la câte-un astru
răsărit ca o ispită
peste-amurgul meu de-o clipă,
peste basmul în risipă.
Curge timpul prin înalturi,
astru poartă lângă astru,
răzbunându-mă-n albastru.
Visul, aur prins în palme
ca nisipurile-n ape,
ca nisipurile-n ape
trebuie să-l las, să-mi scape.

Lucian Blaga — *Cântec sub stele*

„Au trecut vremile, vârstele, orele
Fetele zvelte și horele.
Au trecut porumbeii în zbor
Pe deasupra lor,
Cimpoaiele, viorile.
Au trecut și florile.
Smuceit în zigzag și spirale
De șolduri și de brațe goale,
Danțul plutit de subsuori
Ca duca șirurilor de cocori,
Ca o ghirlandă s-a-nvârtit și s-a-necat în slavă.
În pulbere și pleavă
Gălbuie și trandafirie.
. . . . . .
Singurătatea marelui cuprins
Neclătinată-ntinde stăpânire
Peste ținutul ei de cimitire.
Am pus urechea : cântă a lăcustă
Ce lungă mi-e poteca și îngustă !
Mă pot gândi că nimeni nu mai vine
Să tulbure tăcerile din mine.
Dar mi s-au rupt în horă și din joacă
Odăjdiile noi, de promoroacă,
Și pe hotarul înnoptat
În zdrențe albe calc, de căpătat.

Vreai, mi se pare lună,
Să mergem împreună."

Tudor Arghezi — *Au trecut...*

„Tu treci prin ani ca printre copacii gravi ai verii
Citind mâhnirea vieții pe-al poamelor obraz ;
Spre ieslea cu jăratec-întinsă-n fundul serii
Își încovoaie cerul albastru său grumaz.
. . . . . .
Acum de-atât cutremur lăuntric zguduită
Te-nghite iar oceanul zămislitor, la loc.
Cuprinsă-n chihlimbarul din urm-al asfințirii
Te-ntunecei luminându-l... Ca să te am ca-n vis
Te scriu cu diamantul suprem al amintirii
Sub veșteda petală a ochiului închis."

Vasile Voiculescu — *Elegie*

GLOSAR

A

abject = care inspiră repulsie, demn de dispreț ; josnic, netrebnic.

afectiv = privitor la trăiri psihice afective (sentimente, emoții, pasiuni), care denotă afecțiune.

aluzie = cuvânt, expresie, frază prin care se sugerează o idee, fără a o exprima direct.

ambiguu = care are mai multe înțelesuri ; echivoc.

amforă = (în antichitate) vas de formă ovoidală, cu două toarte, în care se păstra vin, untdelemn etc.

amplu = larg, întins, dezvoltat.

anacronic = învechit, care nu se mai potrivește epocii.

andaluză = referitor la Andaluzia, regiune din sudul Spaniei.

angoasă = neliniște psihică și fizică; la unii filozofi, are sensul de experiență prin care omul ia cunoștință de sine.

apologie = laudă aprinsă, ridicare în slavă a cuiva sau a ceva ; scriere, discurs de apărare a cuiva sau a ceva.

apoteoza(a) = a situa un erou sau un împărat în rândul zeilor, a diviniza, a aduce laude și onoruri neobișnuite, a ridica în slavă ceva sau pe cineva.

arhaic = care aparține sau este caracteristic unor vremuri trecute ; despre cuvinte care nu mai sunt folosite în limba contemporană ; învechit.

atitudine = un fel de a fi sau a se comporta reprezentând o anumită concepție ; comportare, punct de vedere propriu.

atonal(-ă) = compoziție muzicală creată prin negarea legilor organizării armonice a sunetelor.

atrocitate = purtare crudă ; faptă cumplită, fioroasă.

B

bahic = închinat lui Bacus (zeul vinului la romani) ; de veselie, de băutură.

balsam = suc parfumat extras din rășini sau din alte substanțe vegetale ; alinare, mângâiere.

base-ball = joc național sportiv de echipă din America de Nord, asemănător cu oina.

beatitudine = stare de fericire deplină.

boem = artist care duce viață de vagabond, de azi pe mâine, manifestându-și astfel neconformismul față de societate.

bucolică = poezie lirică având tematică pastorală.

but,-uri = o ciozvârtă de carne ; coapsa de dinapoi a animalului, împreună cu tot piciorul.

C

caleidoscop = aparat optic format dintr-un tub în interiorul căruia se găsesc mai multe oglinzi, dispuse astfel încât mici obiecte colorate așezate între ele să formeze diferite desene simetrice.

caracter = particularitatea fundamentală a unei persoane, care se manifestă în orientarea, unitatea și consecvența ideilor și a acțiunilor sale individualitate, cu trăsături psihice complexe, zugrăvită într-o operă literară.

cinic = sfidător, cu sânge rece ; lipsit de sfială.

comis-vaiajor = persoană care se ocupă cu mijlocirea vânzărilor de mărfuri, deplasându-se în diverse locuri în căutarea unor beneficiari.

compasiune = milă, compătimire.

concret = care poate fi conceput cu simțurile ; real ; precis, bine determinat.

conștiință = proprietate a materiei nervoase superioare, constituind o treaptă de dezvoltare proprie omului și constând în facultatea de a gândi și de a determina raporturile cu realitatea înconjurătoare ; o formă supremă de reflectare psihică a realității.

contrapunct = tehnică în compoziția muzicală, constând în suprapunerea a două sau mai multe linii melodice de sine stătătoare, având fiecare un înțeles propriu, dar formând laolaltă un tot organic.

coridă = luptă cu tauri, obișnuită mai ales în Spania și în țările Americii Latine.

cosmogonie = originea, nașterea și evoluția universului, considerat ca un tot organizat, ca un sistem.

cumulare = contopirea mai multor condiții, fapte, situații, calități.

D

dactil = unitate metrică în poezia antică, greacă și latină, alcătuită din trei silabe, o silabă lungă urmată de două silabe scurte (— ⏑ ⏑).

damnat = osândit la chinurile infernului ; blestemat.

decantare = limpezire.

deceptionism = atitudine pesimistă, manifestată prin dezamăgire, sentiment de neîncredere.

devălmășie = stăpânire sau folosire în comun a pământurilor, a pădurilor etc. ; activitate făcută în comun ; *în devălmășie* = în comun.

discernământ = facultatea de a pătrunde, de a judeca și a aprecia lucrurile la justa lor valoare.

discursiv = care deduce prin raționament o idee din alta ; care se extinde exagerat.

disloca = a (se) desprinde (din întregul din care face parte).

dislocare = acțiunea de a (se) disloca și rezultatul ei.

doctrinar = persoană care susține o doctrină, o concepție, anumite principii fundamentale ale unui sistem filozofic, politic etc.

dodecafonic(-ă) = privitor la dodecafonism (tehnică de compoziție bazată pe folosirea celor douăsprezece sunete ale gamei cromatice — și nu șapte, ca în gama obișnuită — considerate ca având aceeași importanță și ducând la desființarea legăturilor tonale normale).

E

efuziune = manifestare puternică a unor sentimente pozitive.

emul = persoană care se străduiește să egaleze sau să întreacă pe cineva într-un domeniu de activitate.

epigraf = scurtă maximă sau enunțare, citată dintr-un autor, pusă la începutul unei cărți, al unui capitol etc., pentru a indica în rezumat conținutul sau spiritul în care s-a scris.

ereș,-uri = credință în forțe miraculoase, supranaturale ; prejudecată, eroare, superstiție.

eretic = adept, susținător al unei credințe care se abate de la dogmele consacrate.

ermetic = greu înțeles, voit obscur, la sensul căruia se ajunge greu.

etnografie = ramură a istoriei care clasifică popoarele lumii, studiază compoziția, originea și răspândirea lor materială și spirituală, moravurile, particularitățile și felul lor de viață.

eul = ceea ce constituie individualitatea, personalitatea cuiva, deosebindu-l de celelalte persoane, în structura lui psihică.

existențialism = curent filozofic care neagă caracterul obiectiv al existenței, considerând reală doar existența umană, trăirea afectivă a existenței de către individ.

F

fabulos = foarte mare, exagerat, fantastic, extraordinar ; ca în poveste, de necrezut.

falanster = (în doctrina socială utopică lui Fourier) clădire uriașă în care urmau să fie concentrate locuințele, atelierele, bibliotecile, cantinele etc. destinate membrilor unei falange (grup compact și omogen de oameni care luptă pentru același scop).

fanatism = atașament pătimaș pentru o convingere.

fanfaron = persoană care se laudă cu calități închipuite ; lăudăros.

fantezie = imaginație ; plăsmuire a minții omenești ; compoziție muzicală fără formă prestabilită.

farsă = comedie cu conținut ușor, în care comicul provine din vorbe de spirit și din situații amuzante; păcăleală, festă.

fenomenologie = concepție filozofică ce apare ca o reacție împotriva psihologismului, care reducea principiile logice la acte psihice, și împotriva pozitivismului, care refuză pătrunderea dincolo de aparențe, către legi și esențe.

filistinism = atitudine, comportare mărginită, fățarnică, îngâmfată; concepție mic-burgheză despre lume și viață.

frustrare = acțiune de a lipsi pe cineva de un drept sau de un bun și rezultatul ei.

G

galeră = corabie pusă în mișcare de pânze și de vâsle mânuite de sclavi sau de condamnați (folosită până în secolul al XVIII-lea).

galion = navă cu pânze folosită în trecut de spanioli ca navă de război și pentru transportul mărfurilor.

gârbaci = bici (făcut din curele sau din vână de bou).

grotesc = de un comic excesiv, ridicol, burlesc, bizar, ciudat.

H

halucinant(ă) = care provoacă halucinații; (figurat) care impresionează puternic, impresionant, grandios, uluitor.

haos = stare de neorganizare în care s-ar fi aflat materia înainte de apariția universului.

hanseatic = privitor la hansă, aparținând hansei (asociație, companie comercială occidentală în evul mediu)

hexametru = vers folosit în poezia antică și alcătuit din șase unități metrice.

hojma = mereu, întruna, neîncetat.

horbotă = dantelă.

I

ideogramă = semn scris care reprezintă un cuvânt întreg.

idilă = creație lirică în care se prezintă, în formă idealizată, viața de la țară și obiceiurile cămpenești.

impasibilitate = nepăsare, indiferență.

impostor = persoană care caută să treacă drept altcineva, prin minciuni și înșelătorie; șarlatan.

imund = dezgustător la vedere; murdar.

incoerență = lipsă de legătură logică în gândire sau acțiune.

inconștient = ansamblul proceselor psihice care acționează asupra conduitei, comportamentului, dar scapă cenzurii conștienței.

inefabil = inexprimabil.

instinct = reflex necondiționat, transmis ereditar, care deține un rol important în relațiile cu mediul.

interludiu = episod muzical care face legătura între două momente mai importante ale unei opere muzicale.

ipingea = manta bărbătească făcută din dimie sau din postav (cu glugă și împodobită cu găitane).

ipohondru = persoană care se teme permanent de boală sau care crede că suferă de o boală pe care în realitate nu o are.

ipostază = stare, situație în care se găsește cineva; aspect, înfățișare.

ireversibil = care nu se mai poate întoarce.

iștari = pantaloni țărănești lungi și strâmți.

izbă = căsuță de lemn, specifică unor sate rusești.

Î

încropit = călduț.

J

jurat, jurați = (în unele state persoană făcând parte dintre cetățenii desemnați să judece un proces penal și uneori un proces civil.

jurisprudență = totalitatea hotărârilor pronunțate de organele judecătorești într-un anumit domeniu; modul în care un tribunal judecă, de obicei, o pricină; știința dreptului.

L

limitrof(-ă)=care se afla în limita, la hotarul unei țări, unui ținut, unei suprafețe etc.; vecin, învecinat.
luxuriant(-ă) = (despre vegetație) extrem de abundent.

M

macrocosmos=univers, cosmos.
marlin = pește-cu-spadă, care trăiește în mările calde și temperate și are maxilarul superior alungit în formă de spadă.
materialism=concepție filozofică, în opoziție cu idealismul, care recunoaște esența materială a lumii și primordialitatea materiei (materia este factorul prim, iar conștiința, factorul secund).
maximă=gândire formulată concis, exprimând un principiu etic sau o normă de conduită; aforism, sentință.
microcosm = universul în dimensiuni miniaturale; omul în măsura în care reprezintă universul.
miraculos=uimitor, extraordinar; supranatural.
miriapod=clasă de animale inferioare cu corpul alcătuit din segmente sau inele și cu multe perechi de picioare.
misterii (pluralul formei învechite *mister*=mister)=piese de teatru cu caracter religios din evul mediu.
mitră=acoperământ de cap în formă sferică sau conică purtat de arhierei în timpul slujbei religioase; acoperământ al capului la vechii perși.
monden(-ă)=care aparține înaltei societăți (burgheze), care ține de viața de lux și de petreceri a acestei societăți.
mur=zid.

N

neant=neființă, nimic.
nihilist=care neagă orice norme, principii sau legi, moșteniri ale culturii etc.
nomenclator=listă care cuprinde totalitatea termenilor întrebuințați într-un anumit domeniu de activitate.

O

odgon=funie groasă și lungă.
onorific=care aduce onoruri; acordat în semn de cinste, de respect, de considerație față de cineva; care aduce onoare, fără profit material.
orhidee = familie de plante (exotice) erbacee monocotiledonate, cu trei petale, dintre care una se termină, de obicei, în formă de pinten răsucit.
origan = măghiran, plantă aromatică din familia labiatelor.

P

parabolă = exprimare alegorică, afirmație care cuprinde un anume tâlc.
paradox=opinie contrară adevărului îndeobște acceptat; nepotrivire, ciudățenie.
parodie=imitația unei opere literare făcută cu scopul de a satiriza un autor sau de a realiza efecte comice pe o temă dată; imitație neizbutită, inferioară originalului.
patologic=bolnăvicios, morbid.
patrimoniu=bun moștenit prin lege; totalitatea bunurilor care aparțin unei colectivități.
pedant=persoană care face paradă de erudiție; om meticulos peste măsură, tipicar.
platitudine=banalitate, mediocritate; vorbă, idee banală, plată.
pluralitate=multiplicitate, diversitate, mulțime.
polifonie=arta și tehnica suprapunerii a două sau mai multor părți vocale sau instrumentale, a căror dezvoltare este în același timp orizontală (contrapunct) și verticală (armonia).
proaște (a da)=a lupta curajos, a face prăpăd în dușmani.
prolixitate=lipsă de concizie și claritate; comunicare cu fraze, cuvinte și construcții neclare; confuzie.
prostovol=unealtă de pescuit formată dintr-o plasă conică, prevăzută la marginea exterioară cu greutăți de plumb care o trag la fundul apei și o strâng, formând în apă un sac în care e prins peștele.

psihanaliză = 1) ansamblul concepțiilor lui Freud privind viața psihică conștientă și inconștientă, după care tendințele sau dorințele profunde ale individului vin în conflict cu convingerile sale morale și sunt alungate în subconștient de unde tind să apară sub o formă travestită; 2) metodă de analiză psihologică și de tratament al bolilor neuropsihice care își propune prin diverse probe (asociații de cuvinte, relatări de vise etc.) să descopere cauzele nevrozelor și psihozelor și să vindece aceste boli.

purpură = culoare roșie-închisă, materie colorantă roșie-închisă; stofă scumpă vopsită cu purpură; haină domnească făcută dintr-o astfel de stofă.

R

receptare = înregistrare; captare.

recviem = (în biserica romano-catolică) slujbă religioasă pentru pomenirea unei persoane decedate; muzică corală compusă pentru această slujbă.

remoră = numele a două specii de pești, caracterizate prin prezența unui disc adeziv la partea superioară a capului, cu care se fixează pe corăbii și pe rechini; trăiesc în Marea Mediterană și în mările tropicale.

retor = profesor de retorică, orator.

retorică = arta de a vorbi frumos; ansamblul regulilor care ajută la însușirea acestei arte.

rustic = de la țară, ca la țară, imitând aspecte ale vieții de la țară; necioplit, grosolan, neșlefuit.

S

sanctuar = loc într-un templu sau într-o biserică, socotit sfânt și interzis profanilor; altar.

sarcastic = ironic, batjocoritor, usturător.

sentențios = care conține sentințe, maxime; care are caracter, ton de sentință.

sentință = hotărâre decizie a unei instanțe judecătorești; maximă, aforism.

snob = (persoană) care admiră și adoptă fără discernământ și cu orice preț tot ce este la modă.

stigmat = urmă lăsată de ceva; urmă rușinoasă, semn dezonorant.

stihie = fenomen al naturii care se manifestă cu o forță irezistibilă; forță oarbă a naturii.

subconștient = zonă intermediară între conștient și inconștient.

subiectiv = care consideră că baza a tot ceea ce există este conștiința individuală; care neagă existența reală a lucrurilor, independent de om; care se bazează pe o judecată părtinitoare.

Ș

șofran = plantă erbacee, din care se extrage o substanță colorantă; substanță colorantă care se extrage din această plantă.

șpalt = zaț așezat în formă de coloană lungă, pe copia căruia se fac corecturile tipografice înainte de punerea în pagină; probă de tipăritură luată de pe acest zaț.

T

table, tăbii = întăritură, cetate.

temperament = îmbinarea caracteristică a particularităților psihice ale unei persoane; fire, energie vitală, avânt, elan.

tenebră = întuneric, beznă.

tiradă = fragment de mai mare întindere dintr-o operă dramatică, având o deosebită intensitate afectivă, spus fără întrerupere de unul dintre eroi.

totem = animal, plantă sau obiect considerat de unele triburi primitive ca strămoș și protector al populației respective și venerat ca atare; imagine reprezentată, de obicei, sculptural, a unui totem.

tribun = magistrat însărcinat cu apărarea intereselor plebei (la romani); persoană care luptă pentru o cauză.

tripodiu=trepied; suport cu trei picioare.

U

ubicuitate=însușire atribuită cuiva de a putea fi prezent pretutindeni (sau în mai multe locuri) în același timp.

V

veridic=ceea ce este conform cu adevărul; adevărat, real.

veros=(despre persoane) care face afaceri bazate pe speculații imorale.

viziune=imagine, reprezentare; mod de a privi lucrurile, concepție, opinie; viclenie, năluca.

voracitate=poftă de mâncare foarte mare; lăcomie; cupiditate; aviditate.

Z

zgorni(a)=a scoate vânatul din culcuș; a stârni.

MIC DICȚIONAR DE NUME PROPRII[1]

ADY, ENDRE, poet maghiar, născut la Ermindszent (1877—1919). În 1915 se stabilește la Ciucea. Unul dintre cei mai mari lirici ai Ungariei și inițiatorul poeziei maghiare moderne. Volumele: *Încă o dată, Poezii noi, În fruntea morților* etc.

AFRICUL (AFRICUS), (în Italia) vânt de sud-vest, aducător de furtună.

AIKEN, CONRAD POTTER (1889—1973), poet *(Nocturna primăverii în amintire)* și prozator *(Călătoria albastră)* american.

ALCEU (sec. VII—VI î.d.Cr.), poet liric grec, autor al unor poezii de dragoste și de luptă.

ALEXANDRU I (1777—1825), împărat al Rusiei (1801—1825), adversar al lui Napoleon.

AMFITRITE, zeiță din mitologia greacă, fiică a Oceanului și soția lui Poseidon.

ANACREON (560—478 î.d.Cr.), poet liric grec, autor de ode care cântă vinul și iubirea.

ARCHIPENKO, ALEXANDER, sculptor american de origine ucraineană, născut la Kiev (1887—1964); autor de compoziții policrome, reprezentant al artei abstracte.

ARCHIPIADA (Alcibiade) 450—404 î.d.Cr., general atenian, citat ca model de frumusețe, confundat în evul mediu cu o femeie.

ARCTUROS, stea din constelația Văcarului.

ARIOSTO, LODOVICO (1474—1533), poet italian, autor al poemului *Orlando furioso*

ARISTOTEL (384—322 î.d.Cr.), filozof antic grec, autor al lucrărilor: *Fizica, Metafizica, Politica* și *Poetica*.

ARP, HANS (1887—1966), sculptor francez, reprezentant al artei abstracte.

ARTAXERXE (464—425 î.d.Cr.), rege al perșilor, fiul lui Xerxe.

ASTURIAS, MIGUEL ANGEL (1899—1974), prozator și poet guatemalez. Versuri suprarealiste, lirică dominată de nostalgia copilăriei și purității. Poeme de o mare bogăție metaforică, cromatică violentă și sonoritate sugestivă. Volume: *Sonete, Sonetele dragostei mâhnite, Tâmplă de ciocârlie* etc. Premiul Nobel (1967).

BALACI, ALEXANDRU (n. 1916), scriitor, istoric literar și eseist român, profesor de limba și literatura italiană, autor al monografiilor *Dante Alighieri* și *Francesco Petrarca*.

BEARDSLEY, AUBREY (1872—1898), desenator englez.

BEAUMARCHAIS, PIERRE-AUGUSTIN CARON DE (1732—1799), scriitor francez, autor al comediilor *Bărbierul din Sevilla* și *Nunta lui Figaro*.

BECKET, SAMUEL (1906—1989), prozator și dramaturg irlandez de limba engleză și franceză. Premiul Nobel (1969).

BEETHOVEN, LUDWIG VAN (1770—1827), compozitor german, autor a nouă simfonii, a treizeci și două de sonate, al operei *Fidelio*.

BERGSON, HENRI, filozof francez, născut la Paris (1859—1941). Sistemul său se bazează pe intuiție, recunoscută ca singurul mijloc de cunoaștere a realității. Operele sale cele mai cunoscute sunt: *Eseu asupra datelor imediate ale cunoașterii, Materie și memorie, Evoluția creatoare* etc. Premiul Nobel (1927).

---

[1] Cuprinde scriitorii (cu excepția celor a căror activitate literară este studiată în cadrul obiectului literatura română), filozofii, esteticienii, artiștii plastici și compozitorii menționați în manual.

BIBERI, ION (n. 1904), medic prozator *Proces, Oameni în ceață)* și eseist *(Studii asupra literaturii române contemporane, Poezia mod de existență)* român.

BIBESCU, ANTON, nepot al domnitorului Gheorghe Bibescu și prieten (împreună cu fratele său, Emanuel) al lui Marcel Proust.

BJÖRNSON, BJÖRNSTJERNE (1832—1910), scriitor norvegian, poet, prozator și dramaturg, laureat al Premiului Nobel.

BLANCHE, JACQUES-EMILE, pictor francez.

BOHR, NIELS (1885—1962), fizician danez; a imaginat modelul atomic, a descoperit principiul corespondenței și a elaborat teoria fisiunii nucleare.

BONNARD, ANDRÉ (1888—1959), elenist elvețian, autor al lucrării *Civilizația greacă.*

BORGES, JORGE LUIS (1899—1986), poet, prozator și eseist argentinian, autor de povestiri fantastice cu sensuri filozofice *(Istoria universală a infamiei, Ficțiuni).*

BRÂNCUȘI, CONSTANTIN (1876—1957), sculptor român, autor al lucrărilor *Coloana infinitului, Masa tăcerii, Poarta sărutului, Pasărea măiastră, Regele regilor* etc.

BRAQUE, GEORGES (1822—1963), pictor francez, unul dintre întemeietorii cubismului.

BRETON, ANDRÉ, scriitor francez, născut la Tinchebray (1896—1966), unul din fondatorii școlii suprarealiste.

BRONTË, CHARLOTTE (1816—1855), scriitoare engleză autoarea romanului *Jane Eyre*, și sora sa, Emily (1818—1848), autoare a romanului *La răscruce de vânturi.*

BURCKHARDT, JACOB (1818—1897), istoric elvețian, autor al lucrării *Cultura Renașterii în Italia.*

BUTOR, MICHEL (n. 1926), prozator și eseist francez, autor al romanelor *Folosirea timpului, Trepte.*

CAZAMIAN, LOUIS, istoric literar francez, autor (împreună cu Emile Legouis) al lucrării *O istorie a literaturii engleze* (1926—1927).

CÉZANNE, PAUL (1839—1906), pictor francez, adept, la început, al impresioniștilor, de care ulterior s-a desprins, creând o artă și o estetică originală, întemeiată pe esențializări și sinteze ale formei, pe o severă și solidă construcție a volumelor realizate prin culoare.

CHAGALL, MARC (1887—1985), pictor francez de origine rusă, autor al unor compoziții care transfigurează fantastic, într-o viziune poetică, elemente folclorice *(Eu și satul, Căsătoria).*

CHIRICO, GIORGIO DE (1888—1978), pictor italian; unul dintre inițiatorii suprarealismului și ai „școlii metafizice" în pictură *(Enigma viitorului, Dorul de nesfârșit).*

CLAUDEL, PAUL (1868—1955), poet *(Cele cinci mari ode)*, dramaturg *(Ostaticul, Pantoful de mătase)*, eseist *(Arta poetică)* și diplomat francez.

CLITUMNUS, afluent al râului Tinea, în Umbria, Italia.

COCTEAU, JEAN (1889—1963), poet *Capul Bunei Speranțe)*, prozator *(Copiii teribili)*, dramaturg *(Vocea umană, Părinții teribili)*, cineast *(Sângele unui poet, Testamentul lui Orfeu)*, eseist și pictor francez.

COMTE, AUGUSTE, filozof francez, născut la Montpellier (1798—1857), fondatorul pozitivismului și al sociologiei. Pozitivismul susține că spiritul uman trebuie să renunțe să cunoască existența în sine a lucrurilor, mulțumindu-se cu adevărurile rezultate din observația și experiența fenomenelor.

COURBET, GUSTAVE (1819—1877), pictor realist francez, autor al tablourilor *Bună [illegible] Întâlnire la Ornans, Atelierul pictorului.*

CUNLIFFE, MARCUS, istoric literar (*Literatura Statelor Unite*, 1954).

CUVIER, GEORGES (1769—1832), zoolog francez, întemeietor al anatomiei comparate și al paleontologiei.

DARWIN, CHARLES ROBERT (1809—1882), biolog englez, întemeietorul biologiei științifice și al concepției despre evoluția istorică a speciilor de plante și animale pe calea selecției naturale, cunoscută sub numele de darwinism (*Originea speciilor*).

DEGAS, EDGAR (1834—1917), pictor inpresionist francez.

DELACROIX, EUGÈNE (1798—1863), pictor romantic francez.

DEMOCRIT (cca 460—cca 370 î.d.Cr.), filozof materialist grec, descoperitor al noțiunii de atom.

DE SANCTIS, FRANCESCO (1817—1883), critic și istoric literar italian, autor al *Istoriei literaturii italiene*.

DONNE, JOHN (1572—1631), poet englez (*O cercetare a lumii, Epithalamium*).

DORÉ GUSTAVE (1833—1883), desenator și gravor francez, ilustrator al multor capodopere ale literaturii universale.

DOS PASSOS, JOHN RODERIGO (1896—1970), romancier american al problematicii sociale, care a introdus procedee literare inspirate de tehnica montajului de film (trilogia *S.U.A.*: *Paralela 42, 919, Marile finanțe*).

DREYFUS, ALFRED (1859—1935), ofițer francez, de origine evreu; acuzat într-un proces celebru și condamnat pe nedrept pentru spionaj și înaltă trădare, a fost grațiat și reabilitat după o intensă campanie de revizuire a procesului, cu largi implicații sociale și politice.

DUMAS, ALEXANDRE (zis și Dumas-fiul) (1824—1895), romancier și dramaturg francez (*Dama cu camelii, Problema banilor*).

DUMITRESCU-BUȘULENGA, ZOE (n. 1920), critic, istoric literar și eseist român.

EINSTEIN, ALBERT (1879—1955), fizician german, creatorul teoriei relativității restrânse și generalizate, Premiul Nobel (1921).

ELIOT, GEORGE (pseudonimul lui Mary Ann Evans) (1819—1880), romancieră realistă engleză, autoare a romanelor *Adam Bede, Silas Marner, Moara de pe Floss*.

ENESCU, GEORGE (1881—1957), compozitor român, autor de rapsodii, sonate, suite, oratorii și muzică de operă (*Edip*).

EPICUR (341—270 î.d.Cr.), filozof antic grec, adept și continuator al lui Democrit; concepția sa l-a influențat pe Lucrețiu.

EREB (în mitologia greacă), regiunea întunecată de sub pământ, deasupra Infernului.

ERECHTEION, templu închinat Atenei și lui Poseidon, înălțat pe Acropole din Atena, între 421—406 î.d.Cr., capodoperă a stilului ionic.

ERNST, MAX (1891—1976), pictor francez de origine germană; a participat la mișcarea dadaistă, alăturându-se apoi suprarealiștilor (*Celebes, Masacrul inocenților*).

EROS, zeu al dragostei în mitologia greacă.

ESOP (cca 620—cca 560 î.d.Cr.), fabulist grec.

ETERUL (în mitologia greacă), fluid care umple spațiile situate dincolo de atmosfera terestră.

EURUL (Eurus), vântul de sud-est din timpul iernii (în Italia).

FEBUS, alt nume al lui Apolo, zeul luminii și al artelor din mitologia greacă.

FERMI, ENRICO (1901—1954), fizician italian; a construit primul reactor nuclear și a realizat prima reacție nucleară în lanț controlată.

FICHTE, JOHANN GOTTLIEB (1762—1814), filozof idealist german, reprezentant al filozofiei clasice germane.

FIDIAS (sec. V î.d.Cr.), sculptor antic grec, autor al statuilor lui Zeus din Olimp, al Atenei și al sculptorilor Partenonului.

FLEMING, ALEXANDER (1881—1955), bacteriolog englez, descoperitorul penicilinei. Premiul Nobel (1945).

FLORA, curtezană romană.

FREUD, SIGMUND, medic psihiatru austriac (1856—1939), fondatorul psihanalizei, metodă de investigație psihologică prin care se readuc în conștient, prin analiză, trăirile rezultate în inconștient.

FRIEDRICH, CASPAR DAVID (1774—1840), pictor peisagist romantic german.

FROST, ROBERT (1874—1963), poet american.

GAUGUIN, PAUL (1848—1903), pictor francez; influențat la început de impresionism, a evoluat spre o pictură simbolică, în care formele simplificate se constituie din mari pete de culoare, într-o viziune decorativă apropiată de artele arhaice și primitive *(Și aurul trupurilor lor, Femei pe plajă, Calul alb)*.

GERICAULT, THÉODORE (1791—1824), pictor romantic francez.

GHEORGHIU, MIHNEA (n. 1919), scriitor *(Zodia taurului)*, ziarist, autor de studii literare *(Scene din viața lui Shakespeare, Dionysos)* și scenarii de film *(Tudor, Zodia fecioarei)*.

GIACOMETTI, ALBERTO (1901—1966), sculptor și pictor elvețian.

GIOTTO din Bondone (1266—1337), pictor italian, autor de fresce la Assisi și Florența, unul dintre precursorii picturii moderne.

GIRAUDOUX, JEAN (1882—1944), romancier *(Simon pateticul, Siegfried și locuitorul din Limousin)*, dramaturg *(Războiul Troiei nu va avea loc, Nebuna din Chaillot)* și eseist francez.

GONGORA Y ARGOTE, LUIS DE (1561—1627), poet spaniol. Cel mai de seamă exponent al cultismului, numit, după el, gongorism. După o etapă de influență clasică și populară scrie poeme care reținprin ingeniozitatea metaforei, îndrăzneala imaginilor, sonoritatea versurilor, care marchează stilul cultist. Opera sa a influențat lirica modernă spaniolă.

GRAND, FRANCIS, pictor englez.

GROSPHUS, POMPEIUS, cavaler roman, căruia Horațiu i-a adresat o odă.

HASENCLEVER, WALTER (1890—1940), poet *(Adolescentul)* și dramaturg *(Fiul, Oamenii)* german; reprezentant al expresionismului.

HEFAISTOS, zeu al focului și metalelor în mitologia greacă.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1770—1831), filozof german, reprezentantul cel mai de seamă al filozofiei clasice germane.

HEIDEGGER, MARTIN (1889—1976), filozof existențialist german *(Ființă și timp, Introducere în metafizică)*.

HERACLIT (cca 540—cca 475 î.d.Cr.), filozof antic grec, ce considera ca element primordial focul.

HERODOT (cca 484—cca 425 î.d.Cr.), istoric grec, supranumit „Părintele istoriei".

HESSE, HERMANN (1877—1962), romancier german, stabilit în Elveția *(Lupul de stepă, Jocul cu mărgelele de sticlă)*. Laureat al Premiului Nobel (1946).

HUIZINGA, JOHAN (1872—1945), istoric și eseist olandez, autor al lucrărilor *Amurgul evului mediu* și *Erasm*.

HUSSERL, EDMUND, filozof german, născut la Prossnitz (1859—1938), întemeietor al fenomenologiei.

IANOȘI, ION (n. 1928), estetician și eseist român *(Thomas Mann, Dostoevski — Tragedia subteranei)*.

ICAR, (în mitologia greacă) fiul lui Dedal; închis în Labirint, a reușit să fugă împreună cu tatăl său cu ajutorul unor aripi făcute din pene lipite cu ceară; apropiindu-se însă prea mult de soare, ceara aripilor s-a topit, iar el s-a prăbușit în mare.

JARRY, ALFRED (1873—1907), scriitor francez, precursor al literaturii absurdului *(Ubu rege)*.

JIMENEZ, JUAN RAMON, poet spaniol (1881—1958), autor de poeme de inspirație simbolistă. Lirică de rezonanță particulară în lirica spaniolă a secolului al XX-lea. Tinde spre forma poemului total și către abstracta „poezie pură". Volume de poeme: *Suflete de violetă, Nuferi, Arii triste, Sonete spirituale* etc. Scrie și proză lirică cu caracter eseistic. Premiul Nobel (1956).

JUNGER, ERNST (n. 1895), prozator *(Pe falezele de marmură, Heliopolis)* și eseist german.

KANDINSKI, VASILI (1866—1944), pictor de origine rusă, unul dintre întemeietorii artei abstracte.

KAUFFMANN, STANLEY, critic literar american.

KIERKEGAARD, SÖREN (1813—1855), filozof danez considerat ca precursor al existențialismului *(Jurnalul unui seducător)*.

KLOPSTOCK, FRIEDRICH GOTTLIEB (1724—1803), scriitor german, autor al poemului *Messia*.

KOKOSCHKA, OSKAR (1886—1980), pictor, grafician, poet și dramaturg austriac; reprezentant al expresionismului.

KOLLWITZ, KÄTHE (1867—1945), pictoriță, graficiană și sculptoriță germană, autoarea unor opere cu puternic mesaj social.

KOVALEVSKI, MAXIM MAXIMOVICI (1851—1915), istoric, sociolog și om politic rus.

KUTUZOV, MIHAIL ILARIONOVICI (1745—1813), general-feldmareșal rus, comandant al armatei ruse împotriva lui Napoleon.

LISIP (sec. IV î.d.Cr.), sculptor antic grec, întemeietor al stilului elenistic.

MACAULAY, THOMAS BABINGTON, lord (1800—1859), istoric și om politic englez, autor al lucrărilor *Istoria Angliei* și *Eseuri istorice și biografice*.

MACHIAVELLI, NICCOLO (1469—1527), om politic și istoric italian, autor al lucrării *Principele*.

MACPHERSON, JAMES (1736—1796), scriitor scoțian; a publicat un volum de poezii preromantice și romantice, inspirate din vechi legende gaelice, atribuite bardului Ossian.

MAETERLINCK, MAURICE (1862—1949), scriitor belgian de limbă franceză; autor de versuri, drame simboliste *(Prințesa Maleine, Pasărea albastră)*, eseuri *(Tezaurul celor umili)* și lucrări științifice *(Viața albinelor)*; laureat al Premiului Nobel (1911).

MANET, EDOUARD (1832—1883), pictor francez.

MARLOWE, CHRISTOPHER (1564—1593), dramaturg englez, autor al tragediilor *Tamerlan* și *Doctor Faust*.

MARTIN DU GARD, ROGER (1881—1958), romancier francez *(Jean Barois, Familia Thibault)*; laureat al Premiului Nobel (1937).

MATISSE, HENRI (1869—1954), pictor și desenator francez, reprezentant al fovismului; arta lui se definește prin acordul perfect dintre culoarea strălucitoare, pură și desenul sintetic, suplu, sugestiv și prin decorativismul rafinat *(Bluza românească, Marele interior roșu)*.

MAURIAC, FRANÇOIS (1885—1970), romancier *(Thérèse Desqueyroux, Cuibul de vipere, Deșertul dragostei)*, dramaturg, eseist și publicist francez, laureat al Premiului Nobel (1952).

MAZZINI, GIUSEPPE (1805—1872), revoluționar italian.

MENENDEZ Y PELAYO, MARCELINO (1856—1912), istoric și critic literar spaniol.

MERIMÉE, PROSPER (1803—1870), scriitor francez, autor al nuvelelor *Carmen*, *Colomba* etc. și al romanului istoric *Cronica domniei lui Carol al IX-lea*.

MICHELANGELO (MICHELANGELO BUONNARROTI) (1475—1564), sculptor *(David, Moise, Pietà, Mormântul familiei Medici)*, pictor (frescele Capelei Sixtine), arhitect (cupola bazilicii Sfântului Petru din Roma) și poet (sonete) din Renașterea italiană.

MILLAIS, JOHN EVERETT (1829—1896), pictor englez, unul dintre întemeietorii școlii prerafaelite.

MILLER, ARTHUR (n. 1915), dramaturg american *(Moartea unui comis-voiajor, Vrăjitoarele din Salem, Vedere de pe pod)*.

MINOS, rege al Cretei, unul dintre cei trei judecători legendari din Infern.

MODIGLIANI, AMEDEO (1884—1920), pictor și sculptor italian; portretele sale au forme alungite, stilizate *(Fetița în albastru)*.

MONDRIAN, PIET (pseudonimul lui Pieter Cornelis Mondriaan) (1872—1944), pictor olandez; unul dintre întemeietorii și teoreticienii neoplasticismului *(Compoziție în roșu, galben și albastru, într-un pătrat)*.

MONET, CLAUDE (1840—1926), pictor francez, unul dintre promotorii impresionismului *(Impresie, răsărit de soare, Catedrala din Rouen)*.

MOORE, HENRY (n. 1898), sculptor englez.

MUNCH, EDVARD (1863—1944), pictor și grafician norvegian, reprezentant al expresionismului.

MUSIL, ROBERT (1880—1924), prozator austriac *(Rătăcirile elevului Törless, Omul fără însușiri)*.

NAPOLEON BONAPARTE (1769—1821), general, prim-consul, împărat al Franței (1804—1815).

NERUDA, PABLO (1904—1973), poet chilian, autor de poeme de inspirație socială și revoluționară. Reprezentant major al liricii sud-americane din secolul al XX-lea. Volume de poeme: *Cântecul sărbătorii, Crepuscular, Ispita unui om infinit, Reședință pe pământ* etc. Premiul Nobel (1971).

NICHE DIN SAMOTRACHE, statuie antică grecească, reprezentând victoria înaripată.

NOTUL (Notus sau Austrus), vântul de sud (în Italia).

O'CASEY, SEAN (1880—1964), dramaturg *(Juno și păunul, Plugul și stelele)* și prozator *(Tobe sub fereastră, Trandafiri și coroană)* irlandez.

OLIMP, munte din Grecia, pe care anticii credeau că se află reședința zeilor.

OSSIAN, bard gaelic legendar, din secolul al III-lea; sub numele său, Macpherson a publicat, în 1760, o culegere de poezii preromantice.

PALAS, alt nume al zeiței Atena.

PARTENON, templu închinat zeiței Atena, ridicat pe Acropole din Atena în secolul al V-lea î.d.Cr. și împodobit cu sculpturi de Fidias; capodoperă a stilului doric.

PELEU, tatăl lui Ahile.

PERICLE (490—429 î.d.Cr.), om politic grec, sub stăpânirea căruia Atena a dobândit o deosebită putere și strălucire.

PHOEBE (FEBE), numele Lunii în mitologia greacă.

PICASSO, PABLO RUIZ (1881—1973), pictor de origine spaniolă, întemeietor al cubismului și reprezentant al mai multor curente din arta modernă; tabloul său Guernica evocă bombardamentul care a distrus această localitate bască în timpul războiului civil spaniol (1937).

PICO DELLA MIRANDOLA (1463—1494), umanist italian.
PINDAR (518—438 î.d.Cr.), poet antic grec, autor de imnuri și ode.
PISISTRATE (560—527 î.d.Cr.), tiran al Atenei, din ordinul căruia a fost stabilit textul epopeilor homerice.
PISONI, familia Pisonilor, L. Calpurnius Piso și fiii săi, Lucius și Caius, cărora Horațiu le-a dedicat *Arta poetică*.
PITAGORA (cca 560—cca 500 î.d.Cr.), filozof și matematician antic grec.
PLATON (427—347 î.d.Cr.), filozof antic grec, autor de dialoguri *(Apărarea lui Socrate, Gorgias, Symposion, Republica)*.
POINCARÉ, HENRI (1854—1912), matematician francez.
POSEIDON, zeul mării în mitologia greacă.
POSTUMUS, personaj fictiv, după unii editori; după alții, ar fi același cu destinatarul unei elegii a lui Properțiu.
POUND, EZRA WESTON LOOMIS (1885—1972) poet *(Cantos)* și eseist *(Ghidul culturii)* american.
POUSSIN, NICOLAS (1594—1665), pictor francez aparținând clasicismului; a exercitat o influență considerabilă asupra picturii clasice a secolului al XVII-lea.
PRAXITELE (cca 390—cca 330 î.d.Cr.), sculptor antic grec.
PREVERT, JACQUES (1900—1977), poet francez, participant la mișcarea avangardei, în special la suprarealism. Versurile sale îmbină virtuozitatea magisticiii suprarealiste cu simplitatea limbajului vorbit și ironia populară. Poeme: *Cuvinte, Farmecul Londrei, Spectacol, Ploaia și seninul*.
PROKOFIEV, SERGHEI SERGHEEVICI (1891—1953), compozitor sovietic, autor de opere *(Dragostea celor trei portocale, Război și pace)*, balet *(Romeo și Julieta)*, simfonii și concerte.
PROPILEELE, portic de marmură al Acropolei din Atena, construit între 437—433 î.d.Cr.
PROTAGORA (cca 485—cca 415 î.d.Cr.), filozof antic grec.
QUASIMODO, SALVATORE, poet italian, născut la Syracusa (1901—1968), reprezentant al ermetismului. Lirica ermetică, esențializantă, de ton elegiac, pătrunsă de amintirea locurilor natale. Volume: *Ape și pământuri, Oboiul uitat, Și brusc se lasă seara*. Scrie și eseuri; traduce din liricii greci și poeții latini elegiaci. Premiul Nobel (1959).
RAFAEL (RAFAELLO SANZIO) (1483—1520), pictor și arhitect din Renașterea italiană.
RAVEL, MAURICE (1875—1937), compozitor francez; autor de balete *(Dafnis și Cloe)*, opere *(Copilul și vrăjile)* și lucrări orchestrale *(Rapsodia spaniolă, Bolero)*.
REMBRANDT, HARMENSZ VAN RIJN (1606—1669), pictor și gravor olandez, autor al tablourilor *Rondul de noapte, Lecția de anatomie* etc.
ROBBE-GRILLET, ALAIN (n. 1922), prozator francez, teoretician și principal reprezentant al „noului roman" *(Gumele, În labirint, Pentru un nou roman)*.
RODIN, AUGUSTE (1840—1917), sculptor francez *(Burghezii din Calais, Sărutul, Gânditorul, Poarta Infernului, Balzac, Catedrala)*.
ROSETTI, DANTE GABRIEL (1828—1882), pictor și poet englez, unul dintre întemeietorii școlii prerafaelite.
ROSTAND, EDMOND (1868—1918), dramaturg neuromantic francez *(Cyrano de Bergerac, Puiul vulturului, Chantecler)*.
ROUAULT, GEORGES (1871—1958), pictor francez, evoluând între fovism și expresionism.
ROUSSEAU, HENRI (ZIS VAMEȘUL) — (1844—1910), pictor francez; reprezentant al picturii naive *(Vrăjitoarea de șerpi, Muza și poetul)*.

ROVIT, EARL, critic literar american, autorul monografiei *Ernest Hemingway* (1963).

SAFO (cca 612—cca 580 î.d.Cr.), poetă din antichitatea greacă, autoare de elegii și imnuri.

SAINT-JOHN PERSE, diplomat și poet francez, născut în insulele Antile (1877—1975). Scrie poeme lirice de meditație asupra destinului omului. Promovează în lirica sa umanitatea, prin vocea poetului-profet; tălmăcitor de mesaje și explorator al universului cosmic; configurator al unei noi lumi poetice, vizând descifrarea misterului ființei umane, a zonelor sufletești insondabile. Volume: *Elogii, Imagini pentru Crusoe*, trilogia lirică *Spre a serba o copilărie*, poemul alegoric *Anabasis* etc. Premiul Nobel (1960).

SARRAUTE, NATHALIE (n. 1902), prozatoare și eseistă franceză *(Portretul unui necunoscut, Planetariu, Fructele de aur)*.

SARTRE, JEAN-PAUL (1905—1980), filozof *(Ființa și neantul)*, romancier *(Greața, Drumurile libertății)* și dramaturg *(Cu ușile închise, Diavolul și bunul Dumnezeu)* francez; reprezentant al existențialismului, laureat al Premiului Nobel (1964).

SCHÖNBERG, ARNOLD (1874—1951), compozitor austriac; reprezentant al dodecafonismului *(Concert pentru pian)*.

SCIȚIA, regiune din nordul Mării Negre, locuită în antichitate de sciți.

SCRIBE, AUGUSTIN-EUGÈNE (1791—1861), dramaturg francez *(Paharul cu apă)*.

SISLEY, ALFRED (1839—1899), pictor impresionist francez, autor de peisaje.

SOCRATE (469—399 î.d.Cr.), filozof antic grec.

SPENSER, EDMUND (1552—1599), poet englez, autor al poemului *Regina zânelor*.

SPINOZA, BARUH (1632—1677), filozof materialist olandez, autor al lucrării *Etica demonstrată în mod geometric*.

STERIADI, JEAN ALEXANDRU (1880—1956), pictor și grafician român *(Hamalt în portul Brăilei, Chivuțele, Geamie la Mangalia)*.

STRAUSS, RICHARD (1864—1949), compozitor german, autor de opere *(Cavalerul rozelor, Electra)* și poeme simfonice *(Don Juan, Till Eulenspiegel)*.

STRAVINSKI, IGOR FIODOROVICI (1882—1971), compozitor american de origine rusă; autor de balete *(Petruşka, Sărbătoarea primăverii)* și opere *(Privighetoarea)* cu influențe folclorice; reprezentant al dodecafonismului *(Potopul)*.

STRINDBERG, JOHAN AUGUST (1849—1912), romancier *(Camera roșie)*, nuvelist *(Căsătoriții)* și dramaturg *(Tatăl, Domnișoara Iulia, Dansul morții)*, suedez.

SULMONA, localitate în Italia, unde s-a născut Ovidiu.

SYNGE, JOHN MILLINGTON (1871—1909), dramaturg simbolist irlandez *(Năzdrăvanul Occidentului)*.

TAGORE, RABINDRANATH, scriitor indian, născut la Calcutta (1861—1941). Una din figurile cele mai de seamă ale Indiei contemporane. Scrie lirică meditativă muzicală, cultivând motivul comuniunii cu natura, sentimentul prieteniei, al dragostei, al bucuriei de a trăi. Volume de poeme: *Manasi, Luntrea de aur, Copilul, Grădinarul* etc. Scrie și romane, drame, eseuri, memorialistică, Premiul Nobel (1913).

TALES (cca. 624—cca. 546 î.d.Cr.), filozof și matematician grec.

TARTAR (în mitologia greacă), fundul Infernului.

TASSO, TORQUATO (1544—1595), poet italian, autor al pastoralei *Aminta* și al epopeii *Ierusalimul eliberat*.

TEOCRIT (cca. 315—cca. 250 î.d.Cr.), poet grec, autor de idile pastorale.

THACKERAY, WILLIAM MAKEPEACE (1811—1863), scriitor realist englez, autor al romanului *Bâlciul deșertăciunilor*.

THAIS, curtezană din Grecia antică.

TOULOUSE-LAUTREC, HENRI DE (1864—1901), pictor și litograf francez *(Jane Avril, La Goulue)*.

TUCIDIDE (460—396 î.d.Cr.), istoric antic grec, autor al *Istoriei războiului peloponeziac*.

TWAIN, MARK (pseudonimul lui SAMUEL LANGHORNE CLEMENS) (1835—1910), scriitor realist american, autor de schițe, nuvele și romane *(Aventurile lui Tom Sawyer, Aventurile lui Huckleberry Finn, Un yankeu la curtea regelui Arthur)*.

VENUS, zeița dragostei și a frumuseții în mitologia latină.

VERMEER VAN DELFT, JAN (1632—1675), pictor olandez *(Dantelăreasa, Femeia cu scrisoarea, Vedere din Delft)*.

VICTORIA (1819—1901), regină a Marii Britanii și Irlandei (1837—1901) și împărăteasă a Indiei (1876—1901).

VINCI, LEONARDO DA (1452—1519), pictor, arhitect, inginer și scriitor din Renașterea italiană.

VLAMINCK, MAURICE DE (1876—1958), pictor francez, portretist și peisagist, reprezentant al fovismului.

VULCANUS, zeu al focului și patron al Ciclopilor, în mitologia latină.

WEDEKIND, FRANK (1864—1918), dramaturg german *(Deșteptarea primăverii, Cutia Pandorei)*, precursor al expresionismului.

XERXE, rege al perșilor (486—456 î.d.Cr.), învins de greci la Salamina.

YEATS, WILLIAM BUTLER (1865—1939), poet *(Vântul printre trestii)* și dramaturg simbolist *(Contesa Cathleen, Deirdre a durerilor)* irlandez; laureat al Premiului Nobel (1923).

CUPRINSUL

Obiectul și importanța literaturii universale (C.I.) 3
Literatura popoarelor orientale (O.D.) 5
Literatura antică greacă (G.L.) 14
Condiții istorice și culturale 14
Poemele homerice 14
Iliada de Homer, epopee a antichității grecești 15
Tragedia greacă 22
Edip rege de Sofocle 24
Literatura latină (C.I.) 33
Condiții istorice — Bazele civilizației romane 33
Prima perioadă a literaturii latine. Principalele specii literare cultivate 33
Secolul I î.d.Cr. 35
Perioada Imperiului 38
Publius Ovidius Naso 47
Evul mediu (G.L.) 55
Epica 55
Lirica 57
Divina comedie de Dante Alighieri 59
Renașterea (G.L.) 75
Condiții istorice. Umanismul 76
Renașterea în Italia 77
Renașterea în Franța 79
Gargantua și Pantagruel de François Rabelais 80
Renașterea în Țările de Jos 84
Renașterea în Anglia 84
William Shakespeare (O.D.) 85
Renașterea în Spania (O.D.) 94
Cervantes 94
Clasicismul (C.I.) 99
Pierre Corneille 103
Jean Racine 107
Molière 108
Jean de la Fontaine 114
Jean de la Bruyère 116
Iluminismul (G.L.) 118
Iluminismul în Anglia 120
Iluminismul în Franța 121
Iluminismul în Rusia 122
Iluminismul în Țările române 122
Iluminism, „Sturm und Drang" și clasicism în Germania 123
Faust de Johann Wolfgang Goethe 124
Romantismul (C.I.) 129
Romantismul în Germania 132
Romantismul în Anglia 137
Romantismul în Franța 145
Romantismul în alte țări 158
Romantismul în Italia 158
Romantismul în Rusia 158
Romantismul în Ungaria 162
Romantismul în Polonia 163
Romantismul în America 164
Romantismul în România 165
Realismul (G.L.) 169
Realismul în Franța 172
Honoré de Balzac. *Eugénie Grandet* 174
Realismul în Anglia 179
Realismul în România 180
Realismul în Rusia 180
Lev Nikolaevici Tolstoi, *Război și pace* 182
Henrik Ibsen (C.I.) 188

Naturalismul (O.D.) 194
Emile Zola 195
Parnasianismul (O.D.) 198
Charles Baudelaire (O.D.) 199
Simbolismul (O.D.) 202

LITERATURA SECOLULUI AL XX-lea

Introducere 218

PROZA

Prezentare generală (G.L.) 220
Marcel Proust (G.L.) 224
Thomas Mann (V.A.) 238
John Galsworthy (G.L.) 243
James Joyce (G.L.) 251
William Faulkner (G.L.) 262
Franz Kafka (V.A.) 271
Albert Camus (V.A.) 277
Ernest Hemingway (G.L.) 282
Gabriel García Márquez (G.L.) 291

DRAMATURGIA

Prezentare generală (V.A.) 303
Anton Pavlovici Cehov (V.A.) 305
George Bernard Shaw (V.A.) 312
Eugene Gladstone O'Neill (V.A.) 317
Luigi Pirandello (V.A.) 325
Bertolt Brecht (V.A.) 333

POEZIA

Prezentare generală (C.I.) 341
Rainer Maria Rilke (C.I.) 345
Guillaume Apollinaire (C.I.) 360
Paul Valéry (C.I.) 373
Federico García Lorca (C.I.) 385
Serghei Esenin (C.I.) 395
Paul Éluard (C.I.) 402
Thomas Stearns Eliot (C.I.) 408
Scheme și tabele sinoptice (C.I. — G.L.) 417
Glosar (V.A. — G.L.) 440
Mic dicționar de nume proprii (V.A. — C.I. — G.L.) 454

Format : 16/70×100. Apărut : 1994.
Coli de tipar : 29. B.T. : 10.08.1994

Imprimeria „Oltenia" — Craiova
B-dul Mareșal Ion Antonescu, 102
România
Plan 40 210/49/1994.